ИСКУССТВО КИНО

5

1952

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
Май
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Основа кинодраматургии — жизненная правда 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

М. Вольпин, Н. Эрдман. На далекой заставе 11
Н. Фигуровский. Докучаев 61

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Соловьев. Против схематизма и штампа в биографических сценариях 82
Л. Свердлин. Кинодраматург и актер 89

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

И. Большаков. Важное начинание 92
М. Чиаурели. О принципах построения истории советского кино 95
В. Горяев. Неиспользованные возможности 99
В. Колодяжная. Актер и образ 105

ЗА РУБЕЖОМ

В. Марецкая. На кинофестивале в Индии 113
Г. Аварин. Эстетика Голливуда 123
Ю. Клеманов. Бизнес мисс Мэрилен 127

На обложке — кадр из фильма «Советский Туркменистан»

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1952

ВСЕСОЮЗНАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА СССР

К N Н ©
КНИЖНОЕ ДЕЛО

№ 6

ОСНОВА КИНОДРАМАТУРГИИ — ЖИЗНЕННАЯ ПРАВДА

Редакционная статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» не только является программным документом для развития теории и практики нашей драматургии, но имеет огромное значение для развития всего советского искусства.

Анализируя причины, вызвавшие отставание нашей драматургии, она подвергает суровой, но справедливой критике «неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма, в первую очередь, вопроса о конфликте, как основе драматического произведения».

Чрезвычайно показателен тот живейший интерес и отклики, которые вызвала эта статья не только среди драматургов, работников искусства и литературы, но и среди самых широких слоев нашей общественности.

С каждым днем возрастает культурный уровень советского народа, повышается его требовательность к искусству. Литература и искусство в наше время стали поистине частью общенародного дела, важнейшим средством коммунистического воспитания. Вот почему отставание драматургии не может не волновать и не беспокоить взыскательного советского зрителя, умеющего ценить и понимать подлинную красоту искусства.

Без драматургии нет искусства театра, так же как без кинодраматургии нет киноискусства.

История русского театра неотделима от драматургии Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова, Толстого, Горького.

Развивая лучшие традиции русской классической драматургии, советские писатели создали немало замечательных произведений, сыгравших выдающуюся роль в становлении и развитии советского театра и кино.

От состояния кинодраматургии всецело зависит развитие искусства кино. Давно уже стала непреложной истина: сценарий — идейно-художественная основа фильма.

Высокий идейно-художественный уровень таких фильмов, как «Падение Берлина», «Кубанские казаки», «Академик Иван Павлов», «Кавалер Золотой Звезды», «Незабываемый 1919 год», определяется прежде всего их драматургической основой, правдиво отражающей нашу социалистическую действительность, утверждающей самые передовые идеи современности. И, наоборот, неудачи мастеров кино всегда проистекали от слабости драматургической основы фильма — литературного сценария.

Высокие идейно-художественные качества литературного сценария

Вс. Вишневского, М. Чиаурели, А. Филимонова «Незабываемый 1919 год», верность исторической правде, острота и динамичность сюжета, яркость характеров, сочность диалогов во многом определили высокую культуру актерского исполнения и мастерства режиссуры фильма.

История кинодраматургии неотделима от творчества наших виднейших писателей: М. Горького, Д. Фурманова, А. Толстого, П. Павленко, Вс. Вишневского, К. Симонова, Н. Погодина и многих других.

Кинодраматургами многое сделано для правдивого отображения жизни нашего народа, духовного благородства и красоты советского человека. Но бурно развивающаяся жизнь с каждым днем ставит перед драматургами новые, все более высокие задачи, требует более полного и яркого отображения многогранной и содержательной жизни советского народа.

Жизнь советских людей, замечательные черты их характера, раскрывающиеся в процессе созидательного труда и борьбы за построение коммунистического общества, дают драматургам благодарный материал для создания выдающихся произведений социалистического реализма.

Однако с задачами этими, как отмечает «Правда», драматурги справляются еще слабо. Современная жизнь советских людей не получила достойного художественного воплощения, состояние драматургии в настоящее время не соответствует требованиям народа и партии.

Действительная жизнь нашего народа — строителя коммунистического будущего — часто выглядит в пьесах или сценариях обедненной, лишенной всего многообразия подлинных жизненных конфликтов.

Отставание драматургии от возросших требований советского народа выразилось не только в неудовлетворительном состоянии репертуара крупнейших наших театров, но также и в неудовлетворительном состоянии нашей кинодраматургии, в отсутствии необходимого количества высокоидейных и художественно полноценных сценариев. Ведущие киномастера все еще вынуждены годами простаивать в ожидании хороших сценариев.

Отставание кинодраматургии—главный тормоз дальнейшего подъема советского киноискусства.

В первом номере нашего журнала уже отмечалась большая работа, проделанная в истекшем году Министерством кинематографии СССР и Союзом советских писателей по созданию тематического плана подготовки сценариев на 1952—1953 годы.

Из сценариев, предусмотренных этим планом, уже начаты производством «Феликс Дзержинский» Н. Погодина, «Победители» Б. Чиркова, «Над Неманом утро» Ю. Балтушиса и Е. Габриловича, «Жатва» Г. Николаевой, «Московское время» К. Симонова и З. Аграненко, «На далекой заставе» М. Вольпина и Н. Эрдмана.

Но это только незначительная часть плана. Работа над другими сценариями протекает крайне медленно. Несмотря на некоторое улучшение в деле привлечения в кинодраматургию более широкого круга писателей, обеспечение кинопроизводства готовыми литературными сценариями, особенно по студиям союзных республик, продолжает оставаться неудовлетворительным.

Идейно-художественный уровень литературных сценариев зачастую не отвечает тем высоким требованиям, которые предъявляет к фильмам наш взыскательный зритель. Стало уже правилом запускать в производство литературные сценарии с последующими значительными и серьезными их доработками в режиссерском сценарии.

Вынужденная доделка сценария в процессе режиссерской его разработки, неоднократная его штопка и накладывание заплаток отнимают много времени, а в результате значительно снижают качество будущего фильма.

Следует также отметить отсутствие должного творческого внимания со стороны Союза советских писателей к кинодраматургам и писателям, работающим над сценариями. Литературные сценарии, как правило, в комиссии по кинодраматургии не обсуждаются.

Указание «Правды» на неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма и, в первую очередь, вопроса о конфликте, как основе драматического произведения, имеет важное значение и для развития кинодраматургии. Среди части кинодраматургов и кинокритиков до самого последнего времени бытовала «теория бесконфликтности», приводившая на практике к созданию произведений, в которых советские люди изображались схематично и односторонне, обеднялся их духовный мир, сглаживались противоречия в борьбе нового со старым. Драматурги проявляли робость, а иногда просто трусость в показе отрицательных явлений в нашей жизни.

Поэтому для работников советской кинематографии статья «Правды» имеет огромное значение, как документ, ясно намечающий пути преодоления отставания кинодраматургии.

Главная причина бедности нашей драматургии, отмечает «Правда», состоит в том, что драматурги не кладут в основу своих произведений глубокие жизненные конфликты, сглаживают или обходят их, как будто бы в нашей жизни нет никаких противоречий, конфликтов, нет борьбы нового с отмирающим старым, борьбы с пережитками капитализма в сознании наших людей.

«Художник, по-настоящему знающий жизнь, вдумчиво наблюдающий за всем происходящим вокруг, не может не видеть, что на пути строителей коммунизма встречаются препятствия и трудности, столкновения, серьезные жизненные противоречия, преодоление которых требует больших усилий, высокого сознания своего патриотического долга. Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства.

У нас не все идеально, у нас есть отрицательные типы, зла в нашей жизни немало и фальшивых людей немало. Нам не надо бояться показывать недостатки и трудности. Лечить надо недостатки. Нам Гоголи и Щедрины нужны. Недостатков нет там, где нет движения, нет развития. А мы развиваемся и движемся вперед, — значит, и трудности, и недостатки у нас есть.

Драматургия должна показывать жизненные конфликты, без этого нет драматургии».

Главное, что отсутствовало во многих литературных сценариях, это подлинный жизненный конфликт, а бесконфликтность всегда приводит к схематизму и однообразию, к затушевыванию имеющихся в нашей жизни противоречий, к идеализации, лакировке действительности.

Вот почему сценарии, построенные по рецептам «бесконфликтной драматургии», не давали и не могли дать правильного представления о жизни советских людей; одностороннее изображение этой жизни часто независимо от намерений самих авторов приводило к искажению ее.

Реальная жизнь, наша советская действительность со всеми ее противоречиями может быть изображена правдиво и во всей полноте только в борьбе и через борьбу советских людей за будущее, ибо «процесс развития от низшего к высшему протекает не в порядке гармонического развертывания явлений, а в порядке раскрытия противоречий, свойственных предметам, явлениям, в порядке «борьбы» противоположных тенденций, действующих на основе этих противоречий» («История ВКП(б)». Краткий курс).

Говоря о «борьбе» противоположных тенденций, борьбе нового со

старым в наших условиях, необходимо помнить, что политико-моральное единство советского общества, ликвидация антагонистических классовых противоречий привели к уничтожению многих старых конфликтов. Но это вовсе не значит, что та величественная борьба между новым и старым, которая происходит в нашей жизни, жизни народа-созидателя, может быть изображена в слащавых, идиллических тонах, без противоречий и конфликтов и что само понятие конфликта исчерпало себя в нашей действительности, а следовательно, и в нашей драматургии.

Настоящая драматургия, если она хочет правдиво, с передовых идейных позиций отражать реальную жизнь, должна отражать ее в революционном развитии, с ее противоречиями, в борьбе нового со старым. Это первая заповедь искусства социалистического реализма.

Нашему социалистическому обществу присущи новые закономерности развития.

Борьба нового со старым, а следовательно, развитие от низшего к высшему, движение вперед происходит у нас в форме критики и самокритики, являющейся подлинной движущей силой нашего развития. Именно критика и самокритика является формой раскрытия и преодоления противоречий в социалистическом обществе; она оказывает активную поддержку новому, передовому, прогрессивному, содействует его утверждению.

В ходе борьбы за коммунизм советские люди под руководством большевистской партии успешно преодолевают трудности, устраняют недостатки и преграды, возникающие на пути к величественной цели. Партия неуклонно воспитывает у советских людей чувство нового, неукротимое стремление двигаться вперед, непримиримость к недостаткам в работе, к пережиткам старого, отживающего, призывает к решительной борьбе с косностью, рутиной, со всеми элементами консерватизма, к борьбе с носителями этих взглядов и привычек.

У части советских людей еще сохранились пережитки капитализма, так как сознание людей, как учит товарищ Сталин, отстает в развитии от их экономического положения. Кроме того, существующее капиталистическое окружение старается оживить и поддержать пережитки прошлого в сознании наших людей.

Без полного преодоления пережитков капитализма в сознании наших людей невозможно построить коммунизм.

«Нашим драматургам, — пишет «Правда», — нужно разоблачать и беспощадно бичевать пережитки капитализма, проявления политической беспечности, бюрократизма, косности, подхалимства, чванства, кичливости и зазнайства, рвачества, недобросовестного отношения к порученному делу, небережливого отношения к социалистической собственности, разоблачать все пошлое и отсталое, мешающее движению советского общества вперед».

Кинодраматурги обязаны активно вторгаться в жизнь, раскрывать всепобеждающую силу нового, отстаивать и утверждать все передовое, помогать победе этого нового.

Важнейшим требованием социалистического реализма является создание образа передового советского человека во всей его красе и силе.

Бескрылая и примитивная «теория бесконфликтности» толкала драматургов на копирование внешних сторон действительности, на схематическое и нивелированное изображение характеров наших людей. Именно поэтому мы так часто встречали в сценариях и фильмах людей, похожих друг на друга, лишенных индивидуальных черт, ярких, запоминающихся характеров, с ограниченным кругом интересов.

Так, например, героев фильма «Сельский врач» почти ничего не интересует в селе, кроме своей больницы, дальше которой они ничего

не видят. Несмотря на блестящее актерское мастерство, Т. Макаровой и Г. Белову все же не удалось раскрыть всего богатства духовного мира наших людей: он оказался скрытым за разговорами о больничных делах. Героям этого фильма явно нехватает широты мышления, большого кругозора, свойственного передовым советским людям. Авторы почти ничего не сказали нам о духовных запросах и интересах своих героев.

В самом деле, какими внутренне бедными и скучными предстали перед нами в своих отношениях врач Казакова и агроном Поспелов! Им почти нечего сказать друг другу, они до странности беспомощно однообразны и скучны в своих чувствах.

Многое осталось непонятным зрителю и в судьбе старого врача Арсеньева, изображенного авторами также односторонне. Обстановка больницы со всеми ее подробностями заслонила перед нами духовный мир этого человека. Почему он так одинок в своей личной жизни? — часто задают законный вопрос зрители.

«...В жизни Арсеньева есть то, чего не хотелось бы видеть, — пишет нам читатель журнала библиотекарь из г. Кронштадта М. Тихонова. — Доктор показан только специалистом... А ведь в жизни такой человек обязательно был бы избран депутатом в Верховный Совет... Очень сожалею, что Арсеньев так одинок, что ему не дано испытать семейного счастья, а следовательно, что жизнь его личная сложилась так неудачно». Почему? — возникает законный вопрос. Но, как пишет дальше М. Тихонова, «зрителю самому предоставляется многое угадывать, додумывать...» Авторы фильма сознательно не помогают здесь зрителю, ошибочно считая, что эта сторона жизни не имеет отношения для раскрытия темы фильма.

А между тем только живые, многогранные характеры со всеми индивидуальными чертами и особенностями могут увлечь зрителя, наиболее полно и глубоко донести до него идею произведения. Только в жизненных столкновениях, в процессе преодоления противоречий могут развиваться и наиболее полно проявлять себя человеческие характеры.

Неслучайно одной из причин слабости нашей драматургии редакционная статья «Правды» считает односторонность изображения жизни советских людей, игнорирование их быта, культуры, духовных запросов и интересов.

В сценариях и фильмах на современную тему выразительно изображаются производство, техника, индустриальные пейзажи, много говорится о соревновании, о выполнении производственного плана и т. д. Но в них почти отсутствуют быт наших людей, их культура, духовный мир. Стало ничем не оправданной традицией изображать наших людей изолированно от семьи, простых житейских отношений, изображать вне всяких интересов кроме служебно-профессиональных.

Вспомните, например, инженера-конструктора Трофименко из фильма «Донецкие шахтеры». Какой это безликий и по существу мало чем примечательный в жизни человек!

Схематичный и поверхностный образ инженера Трофименко, каким он представлен в фильме, дает весьма отдаленное представление о содержательном и многогранном характере советского человека.

Или возьмите некоторые биографические фильмы, посвященные выдающимся деятелям русской науки. В этом году мы увидели на экране великого русского путешественника и ученого Пржевальского, «чья слава еще при жизни облетела мир и стала славой науки русской».

Перед авторами фильма стояла сложная задача: раскрыть образ большого ученого, умного и передового человека своего времени, человека, как известно, исключительного обаяния, показать его подвижни-

ческую увлеченность наукой, не обедняя при этом яркости и самобытности характера.

Но всего этого мы не ощутили в экранном образе Пржевальского. И нельзя не согласиться с народным артистом СССР В. Петровым, писавшим об образе Пржевальского в фильме:

«Герой совершает большие дела, высказывает правильные мысли, но потому, что он дан вне настоящей борьбы за свои дела, вне хороших человеческих слов к своим спутникам и друзьям-ученым, мы не познали как следует его характер, его внутренний мир...

Мы отдаем дань почтения и уважения его великому подвигу, его трудам, но он не стал в должной мере нам близок, мы не успели его по-настоящему полюбить».

Неумение драматургов сделать образ героя близким зрителю, заставить по-настоящему полюбить его проявляется во многих сценариях и на современную тему. Многие действующие лица в сценариях и фильмах даже не запоминаются. Да и как запомнить, полюбить, например, инженера Трофименко из «Донецких шахтеров», лишенного яркого индивидуального характера, в котором профессионально-производственные интересы подавили все человеческое?

Такое одностороннее изображение только производственно-технической деятельности героев, как подчеркивает «Правда», является результатом упрощенного представления о социалистическом реализме, который прежде всего требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни.

Недостаточно глубокое знание драматургами жизни и сказывается в том, что действующие лица во многих сценариях и фильмах не индивидуализированы, однообразны, похожи друг на друга. Это особенно имеет место в пьесах и сценариях на современную тему, которая, казалось бы, предоставляет авторам неограниченные возможности для многокрасочного изображения наших современников. Великая Сталинская эпоха коммунистического созидания, как никакая эпоха в прошлом, богата разнообразием индивидуальных человеческих характеров.

Товарищ Сталин учит, что социализм не может отвлекаться от индивидуальных интересов, что только социалистическое общество представляет единственно прочную гарантию охраны интересов личности и дает наиболее полное удовлетворение этим личным интересам.

Социалистическому реализму чуждо стремление нивелировать, обезличить, обеднить человека. Требование глубокой индивидуализации героев — одно из основных и важных требований нашего искусства.

«Правда» в передовой статье «Повышать уровень советского киноискусства» (4 сентября 1951 года) указывала, что достижения советского киноискусства были бы еще значительнее, если бы современная действительность находила в его произведениях более полное и глубокое отражение, что наше кино все еще в долгу перед зрителем, так как многие стороны нашей жизни не освещены в киноискусстве или изображены схематично, бледно, однообразно.

Перед киноискусством, а следовательно, перед кинодраматургией в первую очередь, поставлена задача сосредоточить главное внимание на создании ярких, высокоидейных произведений о жизни советского общества, о советском человеке, произведений, которые увлекли бы нашего зрителя правдивостью жизненного материала и высоким уровнем художественного мастерства.

Еще не все жанры нашего киноискусства развиваются достаточно успешно. И в этом прежде всего повинна кинодраматургия.

Отсутствие на наших экранах кинокомедий, увлекательных приключенческих, спортивных и музыкальных фильмов, объясняется прежде

всего отсутствием у кинодраматургов внимания к этим жанрам, отсутствием сценариев.

В статье «Преодолеть отставание драматургии» «Правда» призывает развивать нашу драматургию во всем многообразии ее жанров, смелее браться за создание сатирических пьес и хороших, веселых комедий.

Комедия — один из важнейших жанров киноискусства, незаслуженно забытый за последнее время.

Только в социалистическом обществе может расцвести подлинное и высокое искусство комедии, имеющей своим источником свободную жизнь счастливых людей.

Комедии могут и должны быть разнообразными. Важно развивать все виды комедийного жанра: от комедии лирической, искрящейся весельем и шуткой, до сатирической, разящей все низменное и корыстное.

Комедия должна быть жизненной и содержательной. В ней не должно быть места пустому обывательскому юмору, «хихиканью». Не смех ради смеха определяет истинное содержание комедии.

В самой своей основе комедия должна нести глубокое идейное содержание, высокую мораль. Это нисколько не убивает в ней самую природу комического, как это представляется некоторым драматургам, считающим уделом комедии пустые и случайные недоразумения.

Наши кинодраматурги должны развивать опыт лучших советских кинокомедий: «Богатая невеста», «Трактористы», «Волга-Волга», «Кубанские казаки», помня при этом, что идея комедии также должна раскрываться в жизненных конфликтах, остром сюжете, ярких и многогранных характерах.

В нашей жизни есть еще много недостатков. Именно комедия должна лечить их своим оружием — смехом.

В жизни нашей есть еще фальшивые люди, отрицательные типы, рвачи, бюрократы, пошляки. Именно комедия и должна вывести их в сатирических образах, как говорил Гоголь:

«На сцену их, на смех всем! Смех — великое дело... перед ним виновный, как связанный заяц...»

* * *

В решении стоящих перед драматургией и кинодраматургией задач важную роль должна сыграть критика. Принципиальная большевистская критика является решающим условием повышения идейно-художественного уровня произведений искусства, важным средством предотвращения творческих ошибок.

Критика — активная сила, содействующая движению искусства вперед. Успешно выполнить эту роль может лишь критик, хорошо разбирающийся в вопросах мастерства, хорошо знающий искусство и жизнь.

К сожалению, до сего времени критика плохо справляется со своими задачами.

Она часто слишком бегло и поверхностно рассматривает важнейшие вопросы художественного мастерства, избегает смелых обобщений.

Она не только не помогала нашим драматургам разобраться в насущных проблемах художественного творчества, но часто вносила немалую путаницу в разработку теоретических вопросов.

Только теоретической беззаботностью кинокритиков, боязнью теории и можно объяснить, что теорийка бесконфликтности в той или иной форме до самого последнего времени давала себя знать в ряде статей и рецензий.

Кинодраматургам необходимо решительно покончить с убогими «теориями», прямо или косвенно ратующими за бесконфликтную драма-

тургию, поставить в центр своего внимания вопросы совершенствования художественного мастерства, умения создавать сценарии в полном соответствии с жизненной правдой.

Жизненный конфликт, как основа драматического произведения, требует от кинодраматургов особого внимания к сюжетному построению сценария, языку действующих лиц, созданию образов-характеров. Творческое решение этих вопросов настоятельно требует от кинокритиков глубокой разработки проблем социалистической эстетики.

Долг критики, опираясь на гениальные работы и высказывания товарища Сталина, на мудрые указания большевистской партии по вопросам развития литературы, театра, кино и музыки, обобщить опыт советской кинодраматургии, разработать ее основные проблемы и помочь нашим мастерам создать произведения, достойные великой Сталинской эпохи.

Партия неоднократно напоминала писателям и художникам о их величайшей ответственности за формирование сознания человека нового, коммунистического общества, предупреждала, что те из них, которые будут безответственно и легкомысленно относиться к своему делу, могут оказаться вне рядов передового советского искусства.

Советский художник не может плестись в хвосте событий. Требования и вкусы нашего зрителя неизмеримо выросли, советский художник обязан не только стоять на уровне этих новых требований, а быть впереди, обогащать народ новыми идеями, еще более повышать его вкусы.

Многому еще должны учиться драматурги, чтобы создать произведения, полностью удовлетворяющие идейные и эстетические запросы нашего народа.

Неустанное совершенствование художественного мастерства и повышение идейно-художественного уровня творчества становится сейчас важнейшим условием преодоления отставания кинодраматургии.

Успешное осуществление задач, поставленных в статье «Правды», требует от кинодраматургов и кинокритиков напряжения всех их творческих сил, большого вдохновенного труда, взыскательного и требовательного отношения к творчеству.

Драматурги должны глубоко и всесторонне изучать жизнь нашего народа, его быт, культуру, духовные запросы и интересы советского человека.

Народ ждет от мастеров кино глубоких обобщений (в произведениях, разных по стилю и жанрам) того громадного опыта, который накоплен советскими людьми в героической борьбе за коммунизм. Он хочет глубже осмыслить происходящие события.

Еще не получила в кино своего глубокого изображения генеральная тема нашей жизни — жизнь и борьба советского рабочего класса и советского крестьянства, строящих коммунизм. Ждет своего разрешения величественная тема о сталинских стройках коммунизма, о героях этих строек, людях Сталинской эпохи.

Прославляя мощь и величие нашей Родины, киноискусство должно отобразить и растущие силы свободы, мира и демократии во всем мире, рассказать об их борьбе с разрушительными силами реакции, войны и мракобесия.

Только развиваясь в соответствии с жизненной правдой, смело отображая нашу действительность во всей ее многосторонности и полноте, с присущими ей противоречиями и жизненными конфликтами, кинодраматургия сможет преодолеть свое отставание от возросших требований нашего народа.

М. ВОЛЬПИН, Н. ЭРДМАН

НА ДАЛЕКОЙ ЗАСТАВЕ

Чуть порозовевший диск солнца в тонкой дымке никогда не оседающей пыли скатился к зубчатым вершинам диких серых, лишенных всякой растительности скалистых гор. Жестокая азиатская жара начала понемногу спадать.

На манеже далекой горной заставы проводятся конные занятия.

Занятия проводит начальник заставы капитан Андрей Андреевич Прохоров.

Солдаты-пограничники на вычищенных до блеска нетерпеливых лошадях один за другим берут расставленные по растрескавшемуся от жары грунту манежа разнообразные препятствия. Очередь доходит до совсем еще юного, с пухлыми детскими щеками новобранца Воробьева.

У первого же препятствия его лошадь круто поворачивает и под смех товарищей несет его по направлению к конюшне. Воробьев, широко расставив локти и потеряв стремя, высоко подпрыгивает в седле.

Наконец ему удается остановить лошадь. Он неуклюже вываливается из седла и в поводу ведет коня обратно на манеж.

— Что же это вы, товарищ Воробьев! А? — укоризненно говорит смущенному молодому солдату капитан Прохоров,

— Так ведь, товарищ капитан, что с ней сделаешь... лошадь...

— Сержант Кулешов, — обращается капитан к молодцеватому широкоплечему сержанту с быстрыми черными глазами на медном от загара лице.— Покажите рядовому Воробьеву, что можно сделать с конем.

— Слушаюсь, товарищ капитан.

Кулешов поворачивается к стоящему в стороне крупному рыжему жеребцу с белой отметиной на храпе.

— Орлик!

Жеребец мелкой рысью подбегает к сержанту.

Кулешов смаху садится в седло. Легко, одно за другим берет все препятствия и останавливается перед капитаном.

— Нет уж, вы все показывайте, — говорит Прохоров.

Кулешов соскакивает с коня.

— Домой, Орлик, домой! Шагом!

Орлик шагом направляется к конюшне.

— Рысью! — протяжно командует Кулешов.

Орлик переходит на рысь.

— Карьером!

Орлик скачет карьером и исчезает в воротах конюшни.

Кулешов бежит за лошадью.

— Ну, что скажете, товарищ Воробьев? — спрашивает Прохоров.

— Так ведь у товарища сержанта лошадь-то какая умная: приказал — и сама на конюшню бежит.

— А ваша, выходит, еще умнее — бежит на конюшню без всякого приказания.

Подошедшие старшина и два сержанта смеются шутке капитана.

— Ну ладно... Садитесь на коня, Воробьев. Попробуйте еще раз.

В конюшне Кулешов оглаживает и ласково похлопывает Орлика по шее.

Дежурный по конюшне говорит Кулешову:

— А любишь ты, Кулешов, своего Орлика.

— Своего! — с горечью повторяет Кулешов. — Был бы он мой! А вот приедет заместитель начальника, и отдавать придется. Конь-то на него записан. Эх, Орлик, Орлик! Скоро нам с тобой расставаться.

— Скоро... Когда еще он приедет, — говорит дежурный.

Идет поезд. В купе вагона у окна стоит старший лейтенант Сергей Лунин.

Лунин в самолете. Гудит мотор. Глубоко внизу желтовато-серые горы, сверху похожие на внезапно застывшие песчаные волны пустыни.

По предгорью, заросшему камышами, вьется дорога. По дороге едет грузовик. За ним, как шлейф, тянется дымная полоса тончайшей лёссовой пыли чуть ли не в километр длиной. В кузове грузовика в брезентовых плащах и плащ-палатках сидят на уложенных поперек досках и лежат на сене офицеры-пограничники. Лунин сидит сзади, и поэтому ему все время приходится хвататься за борт при толчках машины.

— Да... дорожка, — говорит он после особенно сильного толчка. — Отсюда до Салай-Куша сколько километров осталось? Не скажете?

Но Лунину никто не отвечает. Все офицеры низко пригибаются и торопливо натягивают капюшоны. Встречный грузовик поднимает огромную тучу пыли. Некоторое время машина идет как бы в густом тумане. Когда пыль понемногу рассеивается, один из офицеров высовывает голову из-под капюшона и обращается к Лунину:

— Вы, кажется, что-то спрашивали, товарищ старший лейтенант?

— Я говорю, сколько километров до Салай-Куша осталось?

— Не рано ли вы километры начинаете считать, товарищ старший лейтенант? Отсюда до серпантина десять да от серпантина не меньше трехсот кладите.

— Ну, это пустяки! Я уже четыре с половиной тысячи сделал. Сегодня восьмые сутки в пути.

— Так то путь, а это дорога. И дорога, к вашему сведению, самая непутевая.

Дорога, действительно, как пошутил офицер, «непутевая». Сначала она круто забирается вверх, извиваясь серпантином. На поворотах шоферу приходится останавливать грузовик, пятиться назад и потом уже разворачиваться. То справа, то слева от Лунина пропасть глубиной метров в пятьсот. На дне пропасти виден кишлачок.

Кончается серпантин. Машина идет по каменному карнизу, одним бортом почти задевая за отвесные скалы, другим повисая прямо над пропастью. Сверху громоздятся тысячетонные глыбы гранита, и кажется, они вот-вот сорвутся и раздавят грузовичок. Большинство офицеров дремлет на соломе на дне кузова, укрывшись полушубками. Четверо

сидят, прижавшись спиной к кабине, и слушают майора, который продолжает давно начатый рассказ.

— В первом акте Герман на меня не произвел особенного впечатления. Не распелся, очевидно...

Лунин не слушает рассказа. Он сильно перегнулся через борт и смотрит на дорогу. Потом он обращается к сидящим в машине:

— А вы знаете, товарищи, грунт-то на дороге ползет.

— Тут всегда ползет, — равнодушно отвечает майор. — Голубые пески — самое паршивое место. Вот как раз здесь в прошлом году кинопередвижка разбилась... Но зато сцену «У Канавки» пропел, что твой Козловский!

— Скажите, товарищи, это что же, единственная дорога? — говорит Лунин.

— Что? — спрашивает майор.

— Неужели нет другой, более удобной дороги?

Лежащий на сене уже немолодой офицер с серебряными погонами не приподнимаясь поворачивает лицо к Лунину.

— А если вас, товарищ старший лейтенант, удобные дороги интересуют, могу порекомендовать: Москва—Симферополь. Специально для курортников.

Произнося эту фразу, немолодой офицер отворачивается и с головой укрывается полушубком.

Один из офицеров говорит:

— Ай да Василий Петрович! Сказал — завязал!

Лунин, держась за борт и шагая через лежащих на сене, пробирается к кабине, громко стучит по крыше. Грузовик останавливается. Лунин берет свой чемодан и вылезает. Шедшая сзади машина, высоко нагруженная сеном, тоже останавливается.

Ни слова не говоря, Лунин направляется к этой машине.

Василий Петрович с недоумением посмотрел на других офицеров, пожал плечами и закричал вдогонку Лунину:

— Вы что, обиделись, товарищ старший лейтенант?

— Так точно, товарищ капитан медицинской службы! — отвечает Лунин. Идет к машине с сеном и садится на самый верх.

Начальник заставы Андрей Андреевич Прохоров лежит в постели под двумя одеялами. Сверху он укрыт еще полушубком. У него малярия. Мать Андрея Андреевича — Полина Семеновна — мечется по комнате с градусником в руке. Она открывает и закрывает ящик комода, заглядывает в шкатулку и коробки. Наконец, в книжке журнала «Новый мир» она находит очки, надевает их и долго, то далеко отводя руку с градусником, то поднося его к самым глазам, ловит взглядом тоненький столбик ртути.

— Сколько? — хриплым голосом спрашивает Андрей Андреевич.

— Сорок, — очень громко говорит Полина Семеновна.

— Сколько? — переспрашивает Андрей Андреевич.

— Совсем ты, батюшка, от хины оглох. Сорок!

— А на самом деле?

— Я же говорю: сорок.

— Да ладно, мать, сознавайся, сколько прибавила?

— Что же я тебе, Андрюша, врать буду, что ли? Ну, тридцать девять и пять. На вот, сам посмотри.

Она передает Андрею Андреевичу градусник. Тот смотрит сначала на градусник, потом с шутливым укором на мать.

— И три.

Мать отбирает у него градусник и снова подходит к окну.

— Ну где «и три»? И четыре! Да что ты из-за одной десятой торгуешься? Все равно не встанешь. Не позволю. На заставе ты начальник, а здесь я начальница.

Входит старшина.

— Товарищ капитан, старший лейтенант Лунин прибыл.

— Что?

— Он говорит — Лунин прибыл. Твой заместитель, что ли, — почти кричит Полина Семеновна.

— А... хорошо. Где он?

— В порядок себя приводит.

— Что?

— Вы громче говорите, — обращается мать к старшине. — Капитан из-за хины плохо слышит.

— Слушаюсь, — говорит старшина и кричит во весь голос: — Старший лейтенант Лунин приводит себя в порядок.

Лунин у крыльца чистит сапоги суконкой. Правый сапог уже блестит, как зеркало. Левый постепенно приобретает такой же глянец. Группа детей с интересом наблюдает за новым офицером.

— Дяденька, — спрашивает самый бойкий из малышей. — А в Москве слоны есть?

— Есть, — отвечает Лунин. — Два больших и один маленький. А у вас умывальники есть? — спрашивает он, кончив чистить сапоги.

— Нет, мы в арыке моемся.

— Нехорошо. Как же это без умывальников? — уже не шутливо, а всерьез, даже озабоченно говорит Лунин.

Девочка постарше обстоятельно объясняет:

— На складе есть умывальники. Но у нас очень жарко, и вода сразу портится. А в арыке всегда очень хорошая вода, холодная. Вот почему.

— А в кино вы ходите? — спрашивает Лунин.

— Ходим, — говорит девочка. — Теперь нам разные картины стали показывать.

— Теперь разные? А раньше, значит, одну и ту же?

— Да. Потому что передвижка разбилась, а перевал закрылся. И зимой мы только «Джульбарса» смотрели. Зато почти каждый день.

— Интересная! — со смаком говорит самый маленький.

— А шоколад вы любите? — спрашивает Лунин, протягивая мальчику плитку, которую достал из раскрытого чемодана.

— Мы у чужих не берем, — сумрачно говорит мальчик и отворачивается.

Андрей Андреевич бреется. Его сильно лихорадит, и кисточка дрожит в руках, разбрызгивая пену. Мать недовольно смотрит на сына.

— Как ты неслухом был, так неслухом и остался. Ну что вскочил? Добро бы еще какой генерал приехал. А то мальчишка молодой. Небось, только что школу окончил.

— Эх, умная ты женщина, Полина Семеновна, а глупости говоришь. Ну как ты не понимаешь?

— Да если бы я, Андрей Андреевич, не понимала, я бы твои сапоги в комод заперла и ключ выбросила. Вот как! Чего же тут не понимать? Разве я не помню, как ты первый раз на заставу приехал? Ты уж с ним как-нибудь поласковее, Андрюша. Пусть сразу поймет, что с хорошим человеком будет служить.

— А может быть, послать сказать, что я болен? Ведь не генерал же приехал. А, мать?

— Да полно тебе над матерью насмехаться. Ведь я почему... Шутка ли сказать, малярия. Сорок градусов температура.

— Тридцать девять и три.

— И четыре. Ты только с ним долго не сиди.

— Да долго мне, пожалуй, и не высидеть, — говорит Андрей Андреевич, передергивая плечами от озноба.

Широко расставив ноги и согнувшись в три погибели, Лунин моется над арыком. Дети тут же. Девочка держит мыльницу, мальчик — полотенце.

Андрей Андреевич сидит в канцелярии заставы, у себя в кабинете. Несмотря на то, что на плечах у него накинута шинель, а в окно бьет жаркое солнце, он ежится, поводит плечами и время от времени бормочет что-то нечленораздельное, вроде в-в-в-ва. Ему очень трудно сидеть.

— Да скоро ли он там? — обращается Андрей Андреевич к вошедшему старшине.

— Напрасно вы поднялись, товарищ капитан. Лежа-то вам заметно легче было.

— Что?

— Я говорю, товарищ капитан, что, когда вы лежали, вам легче было.

— А-а... Легче всего вообще ничего не делать.

— Я пойду потороплю старшего лейтенанта. Скажу, что вам нездоровится.

— Ничего не надо говорить. Понятно?!

— Слушаюсь, товарищ капитан.

Лунин в отведенной ему комнате чистит пуговицы на гимнастерке. Дети тоже здесь. Они едят шоколад. Самый маленький сует измазанную шоколадом мордочку прямо под руку Лунину. Мальчика очень заинтересовал специальный картонный шаблон, настегнутый на пуговицу, чтобы не измазалась гимнастерка.

— А я папе такую же картонку вырежу.

Входит старшина. Очень громко, так что Лунин даже вздрагивает, он говорит:

— Товарищ старший лейтенант! Капитан ждет вас в канцелярии.

— Сейчас иду. Да, кстати, товарищ старшина, не найдется ли в каптерке тюфяка помягче, а то...

— Постараемся найти, товарищ старший лейтенант, — кричит старшина.

— Потом, говорят, у вас есть умывальники?

— Так точно! — кричит старшина.

— Почему это вы кричите? Я не глухой.

Старшина смущенно улыбается.

— Можно сказать, по инерции, товарищ старший лейтенант. Капитан наш от хины плохо слышит, приходится все время говорить с повышением голоса. И, можно сказать, за три дня выработалась привычка.

— А почему он хину принимает? У него что, малярия?

— Так точно, тропическая.

— Значит, у вас тут еще и малярия к тому же. Так...

— Никак нет. У нас на этот счет благополучно. А капитан эту музыку еще из Туркмении привез. Скверная штука. То все хорошо, хорошо, а потом, как схватит. Вот и сейчас.

— Что сейчас?

— Проговорился. Вы уж меня, можно сказать, не выдавайте, товарищ старший лейтенант. Капитан строго-настрого приказал вам не

докладывать. Ведь он третий день в постели лежит. А тут по случаю вашего приезда встал, а сам желтый, как лимон, и зубами стучит. Можно сказать, через силу, на одном характере держится.

— Что же вы сразу не сказали?

— Не приказано, товарищ старший лейтенант, — кричит по привычке старшина, но тут же спохватывается и уже совсем тихим голосом повторяет: — Не приказано.

Уронив голову на стол, начальник заставы сидит в кабинете. Входят Лунин и старшина.

— Товарищ капитан, — говорит старшина.

Андрей Андреевич не слышит.

— Товарищ капитан!

— А? — Андрей Андреевич вздрагивает, поднимает голову с выражением человека, только что вынырнувшего из воды, но тут же весь подбирается, встает и протягивает руку Лунину.

— Здравствуйте, товарищ Лунин. Прошу сесть.

— А я вас, товарищ капитан, очень прошу лечь. Нехорошо, честное слово, нехорошо. Зачем же вы из-за меня больной встали?

— А кто же вам изволил доложить, что я болен? — грозно спрашивает капитан, глядя на опустившего глаза старшину.

— Мне тут один рыженький мальчик на дворе сказал, — желая выручить старшину, тут же придумал Лунин.

— Так. Действительно, я заболел, товарищ Лунин. Неудачно получилось. Дня на три придется выбыть из строя.

— Да, да, вы, пожалуйста, ложитесь. А уж я как-нибудь сам постараюсь войти в курс.

— Нет, товарищ Лунин, с обстановкой на заставе я вас сам должен познакомить.

— Разрешите итти, товарищ капитан? — спрашивает старшина.

— Идите, — говорит капитан и, окинув старшину иронически прищуренным взглядом, добавляет: — Идите... рыженький мальчик.

Старшина уходит.

— Вот это наш участок, товарищ Лунин,— капитан подходит к стене и, отдернув занавеску, открывает рельефную карту. — География у нас, к вашему сведению, на все вкусы. Живем, как говорится, по-богатому — сразу в трех климатах. Тут вот у нас субтропики, тут — климат умеренный, а здесь, в горах, — вечные снега, арктика. Вот это место комендант называет «Сердце красавицы».

— Это почему? — недоумевает Лунин.

— «Склонно к измене и перемене»,— улыбаясь, поясняет Прохоров.— То осыпи, то обвалы. Все время приходится прокладывать новые тропы. А вот тут, как видите, водный рубеж. Берег илистый, трудный. Сильная заболоченность и камыш.

Бурная мутная река. Почти вплотную к воде подступила высокая камышовая заросль.

Шуршат и шевелятся камыши.

На дозорную тропу выходят два солдата. Один с карабином, другой с автоматом.

Пройдя несколько шагов, солдат с карабином присаживается на корточки.

Сдвоенные ямки — отпечатки копыт — густо усеяли серый илистый грунт.

— Странно, — шепотом говорит присевший на корточки солдат, — раньше они здесь никогда не ходили.

Кабинет начальника заставы.

Прохоров продолжает беседу с Луниным.

— Так вот, товарищ Лунин, тот факт, что банда Исмаил-бека орудует в непосредственной близости от границы, заставляет считать наш участок особенно ответственным. Это первое. Второе: имеются сведения, что на той стороне, и опять-таки против нашего участка, в горах появилась какая-то американская археологическая экспедиция.

— Действительно, археологическая? Что же они собираются искать?

— А не все ли равно? Я так полагаю, товарищ Лунин: когда около нашей границы начинают копаться в далеком прошлом, нам с вами все равно следует думать о ближайшем будущем.

Входит старшина.

— Товарищ капитан, к вам врач из отряда.

— Еще новости,—недовольно ворчит Андрей Андреевич.—Ну что ж, товарищ Лунин. Медицина — с ней не поспоришь, нужно итти. А вы,— обращается Прохоров к старшине,— покажите старшему лейтенанту наше хозяйство.

Лунин и старшина входят в большую светлую комнату. Вдоль свежевыбеленных стен стоят кровати. На некоторых из них спят вернувшиеся из нарядов солдаты. Несколько человек уже встали и одеваются. Торопливо одергивая гимнастерку, к Лунину приближается солдат с ефрейторскими нашивками и докладывает:

— Товарищ старший лейтенант, вернувшиеся из нарядов отдыхают. Ефрейтор Синицын!

— Здравствуйте! — Лунин, посматривая то направо, то налево, идет по проходу между кроватями.

Старшина и ефрейтор следуют за ним, не без хозяйской гордости поглядывая на чистоту и порядок своей казармы.

— Белили, я вижу, недавно, — кивнув на белую стенку, говорит Лунин.

— Недавно, товарищ старший лейтенант,— подтверждает старшина.

— А это кто же делал? — и Лунин указывает на широкий бордюр, идущий по верху стены, с нарисованными на нем березками.

— Есть у нас тут художник один, товарищ старший лейтенант, — инструктор служебных собак ефрейтор Иванов.

— Неплохие березки. Ну что ж... У вас тут чистота, порядок. Придраться не к чему.

Внезапно выражение ефрейторского лица резко меняется. Возле одной из кроватей стоит пара запыленных и забрызганных грязью сапог. Воспользовавшись тем, что Лунин смотрит в другую сторону, ефрейтор бочком проскальзывает мимо него и, загородив собой сапоги, ловким ударом пятки загоняет их под кровать. Повидимому ничего не заметив, Лунин следует дальше.

Комната политпросвет работы. За длинным столом несколько солдат наклеивают статьи и рисунки на большой лист бумаги под аккуратно нарисованный заголовок «На страже». У окна за столиком сержант и рядовой играют в шахматы.

Входят Лунин и старшина.

— Здравствуйте, товарищи.

Шахматисты встают, стенгазетчики вытягиваются.

— Не надо, товарищи. Продолжайте занятия.

Лунин наклоняется над столом, просматривает уже наклеенные колонки.

— Тут, товарищ старший лейтенант, заголовок будет красной краской «Что мы охраняем». И фотографии из «Огонька»: стройки коммунис-

ма, колхозная больница, школа в Заполярье и семья матери-героини Софьи Зубенко.

— Так. А это что за карикатура, на кого? — спрашивает Лунин, показывая на рисунок, изображающий могучего солдата, взявшего на прицел тигра. Тигр стоит на задних лапах, подняв передние, в позе задержанного нарушителя.

— Это Иванов нарисовал, как Марченко тигра напугал, — говорит один из солдат.

— Нарушителя, — добавляет другой.

— Это почему же нарушителя? — удивляется Лунин.

— С той стороны перебежал. Пожар у них был. Камыш горел. Он к нам и перемахнул.

— Что ж вы его не задержали, раз он нарушитель? — улыбается Лунин.

— Да вот он задерживал,— весело говорит бойкий солдат, показывая на играющего в шахматы товарища. — «Стой» ему даже кричал. Но тигр-то с той стороны, по-русски не понимает, поэтому не остановился и ушел.

Все смеются.

— Что это он про вас сочиняет, товарищ Марченко? — обращается Лунин к шахматисту.

Тот встает во весь свой богатырский рост и смущенно отвечает:

— Та ж оно, может, и не сочиняет, но опять же войдите и в мое положение, товарищ старший лейтенант. Ночь. Темнота. А на той стороне так и полыхает. Ну, думаю, неспроста это — жди какой-нибудь пакости. Не успел подумать, чую, кто-то ползет. А я только что на огонь смотрел — ничего не бачу. Одни круги перед глазами. А он ближе, товарищ старший лейтенант. Чувствую— рядом. Ну, я, конечно: «Стой!» Он лег. Он лежит, я стою. Стою и жду, когда ко мне зрение вернется. Ну, круги покрутились, покрутились в глазах — исчезли. Гляжу — тигр.

— Большой?

— Самый обыкновенный, точно такой же, как в городе в зоологическом саду, никакой разницы.

— Неужели никакой? — улыбается Лунин.

— Ну, клетки только нет, вот и вся разница.

— Действительно, разница незначительная. Ну что же вы, стрелять стали?

— Стрелять по уставу не полагается.

— А вы, товарищ Марченко, никогда устава не нарушаете?

— Никак нет, товарищ старший лейтенант.

— Очень хорошо! Ну и что же вы сделали?

Марченко, почему-то замявшись, некоторое время молчит и потом, слегка опустив голову, неохотно произносит:

— Выразился.

— Это вы в каком же уставе вычитали?

— Так ведь, товарищ старший лейтенант, — оправдывается Марченко, — кроме тигра-то никто не слышал..

— Ну и что же тигр?

— Ушел! — победоносно говорит Марченко.

— Вам повезло, товарищ Марченко, — говорит Лунин, — но предупреждаю, если что-нибудь подобное когда-нибудь вместо тигра услышу я, это для вас так благополучно не кончится.

Все хохочут.

Оглушительным лаем, рычанием и звоном цепей встречают собаки вошедшего в их помещение Лунина.

— Товарищ старший лейтенант, собаки накормлены. Ефрейтор Иванов, — докладывает высокий, стройный солдат, вытягиваясь перед офицером.

— Накормлены? — с комическим удивлением говорит Лунин. — А интересно, какие же они бывают, когда голодные?

Собаки, с неистовым бешенством поднимаясь на задние лапы, дергают цепи, стараясь схватить подошедшего довольно близко Лунина.

— Товарищ старший лейтенант, осторожнее, — обеспокоенно предупреждает старшина.

— Фу, — кричит инструктор.

Несколько собак умолкает.

— Фу, фу, — кричит он на остальных.

И те, нехотя, продолжая скалить зубы, прекращают лай.

— На место! На место! — возвышая голос, кричит инструктор, и собаки покорно залезают в свои будки, откуда, рыча и выставив наружу оскаленные морды, не перестают беспокойно следить за каждым движением незнакомого человека.

— Серьезные звери, — говорит Лунин. — А вы что же, этим делом и раньше, до призыва в армию, занимались? — обращается он к Иванову.

— Никак нет, товарищ старший лейтенант, здесь выучился.

— А рисовать где учились?

— Тоже здесь, товарищ старший лейтенант.

— А к чему же у вас больше душа лежит, товарищ Иванов, к рисованию или к собакам?

— К стрельбе, товарищ старший лейтенант.

— Лучший стрелок заставы,— поясняет старшина.

— И стрелять тоже здесь выучились?

— Здесь, товарищ старший лейтенант.

— Ну, что же тут можно сказать? На все руки, значит. Очень хорошо. Молодец!

Иванов вытягивается, и лицо его заливает густой румянец.

— А краснеть где выучились, тоже здесь?

— Никак нет, это еще от гражданской жизни осталось.

Лунин и старшина остановились перед голубятней и через сетку наблюдают за тем, что делается на выгуле. Там стоит эмалированная ванночка, в которую, отталкивая друг друга, садятся голуби и с наслаждением купаются.

Дверца голубятни открывается, и на верхней ступеньке лестницы появляется фигура солдата.

— Товарищ старший лейтенант, голуби на выгуле. Ефрейтор Свиридин.

— Купаются. Завидно! — весело говорит Лунин.

В этот момент, растолкав соседей, в ванну садится темнокрасный голубь с белой полоской вокруг шеи.

— Скажи пожалуйста, какой франт — с галстуком, — шутит Лунин.

— Франт да не очень, товарищ старший лейтенант, — с осуждением поглядывая на голубя, говорит Свиридин.

— А что случилось?

— Вернулся на той неделе с грязными лапами.

— Вот так франт! Значит, садился где-нибудь.

— А раз садился, какой же это связист? — добавляет Свиридин.

— Вот оно что. А раньше это с ним бывало?

— Да нет, в первый раз.

— Ну что ж, давайте проверим его сегодня.

— Хорошо бы, товарищ старший лейтенант.

— Ну, не будем мешать, купайтесь. — И Лунин со старшиной отходят от голубятни.

Лунин и старшина приближаются к коновязи. Под деревянным навесом, помахивая головами и лениво похрустывая сеном, стоят лошади.

К Лунину подбегает и особенно молодцевато перед ним останавливается широкоплечий сержант.

— Товарищ старший лейтенант, сержант Кулешов... — Он хочет доложить, но Лунин останавливает его жестом.

— Здравствуйте.

— Разрешите отлучиться, товарищ старший лейтенант, а сержант Кулешов вам покажет, — обращается к Лунину старшина.

— Ступайте.

Лунин и Кулешов идут вдоль коновязи. Кулешов явно чем-то взволнован. Он идет сзади Лунина, беспрестанно вздыхая и бормоча что-то себе под нос. Один раз он совсем громко говорит:

— Ну, вот сейчас!

— Что вы сказали? — поворачивается к нему Лунин.

— Нет, ничего, товарищ старший лейтенант, — смущается Кулешов и еще больше мрачнеет.

Когда Лунин подходит к большому рыжему жеребцу с белой отметиной на храпе, Кулешов выдвигается вперед и, показывая на жеребца, с шумом вдыхает в себя полную грудь воздуха и, выдыхая его, как после трудной работы, убитым голосом говорит:

— Вот!

— Что вот?

— Вот... ваш конь, товарищ старший лейтенант. Кличка Орлик.

Лунин долго рассматривает предназначенного ему коня.

— Ну что ж, ничего, — говорит он наконец.

— Товарищ старший лейтенант, да вы посмотрите внимательно. — Кулешов быстро отвязывает лошадь и, с особым шиком развернув ее, ставит перед Луниным. — Разве не красавец?!

— Да что говорить, хорош! — И Лунин одобрительно шлепает его ладонью по крупу.

Лошадь, скосив глаза, шарахается в сторону.

— Строг? — спрашивает Лунин.

— Строг, но справедлив,— с комической торжественностью отвечает Кулешов.— Его ефрейтор Синицын ремнем ударил и попал пряжкой. Так можете себе представить, до сих пор помнит. Близко не подпускает. Укусил один раз. Но зато и на ласку податлив. Привязчивый, как собака. Вот посмотрите.

Кулешов бросил повод и пошел в сторону, лошадь пошла за ним. Кулешов побежал, лошадь прибавила ходу, и куда только ни сворачивает Кулешов, лошадь неотступно следует за ним по пятам.

— Что ж, она и за другими так? — интересуется Лунин.

— Нет, пока только за мной,— говорит с нескрываемой гордостью Кулешов и, быстро перекинув повод через шею, слегка ударив в бок, скомандовал Орлику: — Ложись!

Орлик останавливается.

— Ложись, — командует Кулешов.

Несколько мгновений Орлик колеблется, но потом, опустив голову и подогнув колени, валится на бок.

— Теперь вставай! — потрепав по холке и шлепнув по крупу, командует Кулешов.

Лошадь встает.

— А теперь домой! Домой! Орлик! Домой! Шагом!.. Рысью!.. В карьер!..

И, помахивая хвостом, Орлик сначала шагом, потом рысью и наконец карьером бежит к продолговатому белому строению в глубине двора, открывает головой притворенные двери и скрывается в конюшне.

— Молодец, — говорит Лунин.

— Золото, а не конь.

— Да я не про него говорю, а про вас.

— Виноват, не понял, — козыряет Кулешов.

— А почему, собственно, вы на нем ездили, товарищ Кулешов?

— По разрешению товарища капитана, временно, до прибытия настоящего хозяина, до вас то есть, товарищ старший лейтенант.

— И долго вы ждали настоящего хозяина?

— Полгода, товарищ старший лейтенант.

— Так что, если спросить коня, пожалуй, он скажет, что настоящий-то хозяин вы?

— Говорить он еще не обучен, товарищ старший лейтенант, — шутливо отвечает Кулешов.

— Ничего, нового коня получите, глядишь, он у вас и говорить выучится, — в тон ему говорит Лунин.

— Разве второго такого Орлика найдешь! Да и нового приготовить — сколько свободного времени нужно иметь. А у меня теперь отделение, и по общественной линии нагрузок не пересчитаешь.

— Нехорошо получается, товарищ сержант. Воспитание коня на заставе — дело большое, важное. А насчет ваших нагрузок я с секретарем комсомольской организации поговорю, чтобы он на вас слишком много не наваливал.

— Так ведь, товарищ старший лейтенант, — несколько смущенно говорит Кулешов, — у нас секретарь комсомольской организации — это я.

— Вот я с вами и поговорю. А теперь, товарищ сержант, вы свободны, — отпускает Кулешова Лунин, подходя к крыльцу канцелярии.

— Слушаюсь!

— Минутку! — Кулешов останавливается. — А что касается Орлика, то можете оставить его за собой.

— Слушаюсь! — весь просияв, щелкает каблуками Кулешов.

Около автомобиля стоят врач, Полина Семеновна и дежурный. Прохоров уже сидит в машине.

— Я не хочу вас напрасно пугать, Полина Семеновна, но и напрасно обнадеживать тоже не стану. Беспокоит меня, конечно, не сама по себе малярия, а печень. Придется ли делать операцию или нет, сейчас говорить рано. Рентген покажет.

— Да полно вам, Василий Петрович, дипломатию разводить. Я безо всякого рентгена, по одному вашему лицу вижу, что придется, — тяжело вздохнув, говорит Полина Семеновна.— И надолго вы его увозите?

— Надолго. Но я ему сказал, что всего на несколько дней. Пришлось покривить душой. А то, знаете, какой у него характер. Смотрите, и вы не проговоритесь, Полина Семеновна.

— О чем это вы там шушукаетесь? — спрашивает Прохоров.

— А уж это тебя не касается. У нас с доктором свои секреты есть.

— Поехали? — спрашивает врач, садясь в машину.

— Минуточку, — останавливает его Андрей Андреевич и обращается к дежурному: — Попросите ко мне старшего лейтенанта Лунина.

— Это кто же такой? — спрашивает Василий Петрович.

— Заместитель ко мне сегодня прибыл.

— Ну и как?

— Хорошее впечатление производит. Очень хорошее. Он ко мне

прямо из Москвы, с курсов. А до этого три года на западной у Сафронова прослужил. А Сафронова ты знаешь, так что не удивительно.

— Да, что ни говори, а воспитание большое значение имеет. Вот попал человек в настоящие руки. А то я сегодня ехал на машине с одним офицером... Так ты бы на него поглядел! То «ох», то «ах», и под колеса смотрит, и про дорогу спрашивает, перетрусил, как дамочка, а обидчив вдобавок еще, как две дамочки.

— Это, наверное, кто-нибудь из ваших, по медицинской части,— решил съязвить Прохоров.

— Нет-с, из ваших, — в тон ему отвечает доктор. — Кто его знает, может, тоже к кому-нибудь в заместители назначен. Вот попадись тебе такой...

— Да, попадись мне такой, — перебивает его капитан. — Я бы умер, а с заставы не уехал.

— Прибыл по вашему приказанию, товарищ капитан, — говорит Лунин, подошедший к машине и никем не замеченный в пылу разговора.

— А, это вы, — оборачивается к нему Андрей Андреевич, — увозят меня, товарищ Лунин, ничего не поделаешь, придется вам денька два одному покомандовать.

— Слушаюсь, товарищ капитан. Желаю скорейшего выздоровления.

— Все от них зависит,— кивает капитан на доктора.— Знакомьтесь. Капитан медицинской службы Волков.

Лунин вглядывается в врача и, узнав в нем своего недавнего попутчика, говорит, явно смутившись:

— Кажется, мы с вами уже встречались, товарищ капитан.

Капитан, перехватив удивленный и настороженный взгляд Андрея Андреевича, торопливо отвечает:

— Никак нет, товарищ старший лейтенант, спутали меня, должно быть, с кем-нибудь. Поехали!

Машина трогается.

В канцелярии за столом, освещенным лампой под зеленым абажуром, сидят Лунин и старшина. Лунин составляет расписание нарядов.

— От двадцати до двух кто у вас намечен? — спрашивает Лунин.

— Ефрейтор Иванов и рядовой Ковальчик.

— Хорошо... — Лунин записывает.

— От двух до восьми?

— Рядовой Сумароков и рядовой Симонян.

— Старшим Сумароков?

— Так точно.

— Старослужащий?

— Так точно.

Входит дежурный.

— Товарищ старший лейтенант, пограничный наряд вернулся на заставу.

— Пусть войдут.

Входят те самые два солдата, которых мы видели в камышах.

— Товарищ старший лейтенант, во время несения службы по охране государственной границы Союза Советских Социалистических Республик никаких происшествий не произошло. Замечены следы стада кабанов на новом месте.

— Что значит, на новом месте? Разве у вас кабаны по определенному маршруту ходят?

— Так точно. Раньше они на водопой по другой тропке ходили. Так, метров на четыреста влево. А тут на новом месте следы.

— А вы на старом водопое были?

— Так точно.
— Ничего подозрительного не обнаружили?
— Никак нет.
— Ну хорошо. Можете итти.
Солдаты уходят.
— Товарищ старшина, обычное это явление, чтобы кабаны меняли место водопоя?
— Случается, товарищ старший лейтенант.
— По каким же причинам?
— Причины, можно сказать, разные: вода в реке замутилась или спугнет кто-нибудь.
— Кто?
— Может, тигр.
— А может, и человек?
— Точно.
Лунин подходит к карте.
— Кабаний водопой где у вас?
— Вот здесь, — показывает старшина.
— Так. Это все камыши, правильно?
— Точно.
— Здесь они кончаются и сразу начинаются горы. Это что за тропа?
— Змейка. Она, видите, так вот от самого перевала и вьется.
— Ну, спасибо.
— Разрешите итти?
— Ступайте.
Лунин остается один. Садится к столу и пишет: «Кулешов, Марченко — Змейка». Подходит к карте и долго ее рассматривает.
Входит дежурный.
— Товарищ старший лейтенант, застава выстроена на боевой расчет.

В небольшом помещении личный состав заставы выстроен на боевой расчет. Входит Лунин.
— Застава, смирно! Равнение направо! — командует старшина.
— Вольно! — говорит Лунин.
— Вольно, — повторяет старшина.
— Товарищи, — обращается Лунин к солдатам, — на нашем участке границы обстановка на сегодняшние сутки сложилась следующая. Первое...

Мария Тихоновна, мать Кати и Толи (мы уже видели этих ребят — они первые встретили Лунина на заставе), укладывает их спать.
Катя стягивает чулки.
Толя уже лежит, и мать, заботливо поправляя на нем одеяло, целует мальчика и говорит:
— Спи спокойно.

Лунин перед строем.
— Тревожные должны спать в обмундировании, оружие и боеприпасы иметь наготове. Тревожные лошади оседланы. Сегодня был проверен наряд в составе ефрейтора Свиридина и рядового Агутина,— продолжает Лунин, обращаясь к выстроенным перед ним солдатам, — наряд службу нес бдительно, правильно применялся к местности, маскировался хорошо. А умело маскироваться — это не так-то просто. Даже, если, скажем, прятать под кровать чьи-то грязные сапоги, и то это нужно делать незаметно. Неправда ли, ефрейтор Синицын?

— Так точно, — совсем растерявшись, отвечает Синицын.

Многие не выдержали и заулыбались.

— Есть ли вопросы? — громко, чтобы водворить тишину, спрашивает Лунин.

Молчание.

— Застава, смирно!

Смеха и веселых переглядываний как не было.

— Слушай боевой приказ! — В торжественной тишине раздается голос Лунина. — Застава охраняет участок государственной границы Союза Советских Социалистических Республик...

Лунин сидит у стола в своей комнате. В руке он держит автоматическую ручку. Керосиновая лампа ярко освещает простой столик и лежащий на нем лист почтовой бумаги. Повидимому, уже давно Лунин написал первую строчку «Дорогая Верочка!». Но дальше дело не идет, и Лунин в невеселой задумчивости смотрит в потолок, подперев левой рукой подбородок, а правая рука машинально покачивается над начатым письмом. На полочке, прибитой над столом, лежат несколько книг и стоит рамочка с фотографией молодой женщины. Стучат в дверь.

— Войдите, — говорит Лунин.

Боком входит солдат с волосяным тюфяком в руках.

— Разрешите матрас переменить, товарищ старший лейтенант.

— Не нужно.

— Этот много помягче будет.

— Мне и на том хорошо. Спасибо.

Солдат, немного помолчав, направляется к двери.

— А куда прикажете умывальник вешать? — говорит он уже в дверях.

— Отставить умывальник! — Солдат уходит. — Отставить умывальник, — бормочет себе под нос Лунин. — Отставить умывальник. — Он хочет продолжать письмо, водит пером по бумаге, но чернила засохли — перо не пишет. Он сильно встряхивает ручку.

Снова стук в дверь.

— Войдите.

Входит Полина Семеновна.

— Ну, как вы тут устроились, товарищ Лунин? Я вот вам чайку принесла. — Она ставит на стол чайник и накрытую салфеткой тарелку. — Поухаживать-то за вами некому. Человек холостой.

— Нет, вы ошиблись — женатый.

Лунин убирает со стола начатое письмо.

— Женатый? Да когда же это вы успели?

— Давно. Три месяца скоро, — смущенно улыбаясь, говорит Лунин. — Вот, — он снимает с полки фотографию и показывает Полине Семеновне.

Она, сощурив глаза, далеко отводит от себя рамочку с фотографией и говорит:

— Правильно это в пословице говорится: на голове густо, а в голове пусто. Очки-то я опять дома забыла. Когда же она к нам приезжает?

Лунин помрачнел.

— Да вот хочу написать, чтобы совсем не приезжала.

— И думать не смейте, молодой человек. Какая же у вас жизнь получится? Это только в нынешних романах мода такая пошла, чтоб жену к мужу ближе чем на тысячу километров не подпускать. Если, скажем, муж — геолог, то жена обязательно биолог, его автор посылает на Курильские острова, а ее уж никак не ближе, чем в Молдавию. А я так думаю, что не для того люди женятся, чтобы врозь жить.

— Мы с ней, Полина Семеновна, так и договорились. Но я еще в дороге, по правде сказать, сомневаться начал. Как пошла наша машина по серпантинам петлять, так у меня душа в пятки ушла от одной только мысли, что она тут поедет. Приехал и решил окончательно. Условия тут трудные, суровые, а она совсем еще молоденькая и, по правде сказать, избалованная.

— Ну, голубчик, молоденькими мы все были, а избалованность в здешних условиях быстро проходит. Вот я двадцать лет все по границам путешествую. То с мужем, покойником, а теперь вот с сыном. И знаете, что я вам скажу: дайте мне завтра отдельную квартиру со всеми удобствами на улице Горького в Москве — не поеду. И жизнь здесь, если хотите знать, очень хорошая. Вот вы сами посудите...

Но Полине Семеновне, уже начавшей загибать пальцы для перечисления преимущества жизни на заставе, не удается продолжить свою мысль. С грохотом открывается дверь, захлопывается оконная рама, и со стола на пол падает и со звоном разбивается рамочка с фотографией жены Лунина.

— Что это? — встревоженно спрашивает Лунин.

— Пустяки. Толчок небольшой. Землетрясение. Это тут бывает.

— Землетрясение? А сколько примерно баллов? — очень встревоженно спрашивает Лунин.

— Балла три, четыре. Да что вы за фуражку хватаетесь, молодой человек? Не бойтесь, крыша не обвалится.

Торопливо, но аккуратно пристегивая сумку к поясу и не забывая оправить складки на гимнастерке, Лунин уже в дверях говорит с некоторой обидой:

— Если бы меня крыша беспокоила, Полина Семеновна, то уж, поверьте, прежде всего я бы все-таки о вас подумал, а не о себе.

— А что же вы это вдруг запрыгали? Разговор-то у нас только что начался по-настоящему. Невежливо, товарищ Лунин.

— В следующий раз, Полина Семеновна, продолжим. У нас люди в горах.

Лунин выходит.

Оставшись одна, Полина Семеновна молчаливо оглядывает комнату, поднимает фотографию с разбившимся стеклом, осторожно ставит ее на стол и, обращаясь к портрету жены Лунина, говорит:

— Ничего, матушка, приезжай. Ничего! Муж у тебя, как я понимаю, хороший человек и офицер хороший. А трудности у нас самые обыкновенные.

Горное ущелье. Ночь. Грохот обвалов. Огромные гранитные глыбы, обгоняемые каменной мелочью, скатываются по крутым склонам.

На узком карнизе над пропастью, держа лошадей в поводу, тесно прижавшись к нависающей скале, стоят Кулешов и Марченко. К ногам лошади Марченко жмется овчарка. Песок и камни ударяются о навес скалы и сплошным изогнутым потоком, напоминающим водопад, летят в пропасть, не задевая людей и лошадей. Грохот понемногу затихает. Уже не сплошной поток, а отдельные камни скатываются с вершины.

Кулешов выводит лошадь из-под укрытия:

— Быстро!

Пограничники вскакивают на коней и мчатся по карнизу.

Они во-время покинули ненадежное убежище. Новый грохот, новый обвал, и под ударами тяжелых обломков рушится и тяжело катится вниз оторвавшийся скалистый выступ.

По крутой тропе карабкаются вверх всадники. Впереди Кулешов, за ним Марченко. Каменные струйки стекают им навстречу. Всадники, понукая лошадей, с трудом двигаются вверх. Перед ними непреодоли-

мый завал. Приходится повернуть обратно. Присев на задние ноги и вытянув передние, кони скользят вниз. Теперь каменная осыпь уже не течет навстречу, а обгоняет всадников. Мимо Кулешова и Марченко, чуть не задев их, проползла огромная глыба горной породы с чудом сохранившимся на ней миндальным деревом. Подавшись направо, Кулешов заставляет коня прыжком вскочить на каменный выступ. Марченко следует за ним.

— Ну, как вы расцениваете обстановку, товарищ Марченко?

— Та как поганую, — по-украински смягчая букву «г», отвечает Марченко.

— Какое же решение вы предлагаете принять?

— Та ж какое тут может быть решение? До Змейки нам все равно не добраться. Ишь как завалило. Предлагаю сообщить на заставу.

— Так связь-то нарушена. Своей головой думать приходится.

— А что ж тут придумаешь?

— Товарищ Марченко, тут нужно не придумывать, а рассуждать. Какая основная задача стоит перед каждым нарядом?

— Обнаружить и задержать предполагаемого нарушителя.

— Правильно. Давайте рассуждать дальше. Если мы с вами не можем пробраться на Змейку, то предполагаемый нарушитель что?

— Тоже не сможет пробраться.

— Правильно. И дорога у него только одна — направо. Значит, и мы должны ехать направо, выбрать удобное место для наблюдения и продолжать выполнение возложенной на нас задачи. Ну, Орлик, пошел.

Кулешов и Марченко скачут направо с камня на камень. Около пещеры в отвесной каменной стене Кулешов спешивается. Вслед за ним спешивается и Марченко.

— Заводи коня! Живей! — командует Кулешов.

Марченко с трудом протискивается со своим конем в узкую расщелину, ведущую в пещеру.

— Орлик! Орлик! Сюда, Орлик!

Кулешов, пятясь, манит коня. Орлик нерешительно делает несколько мелких шагов, но новый град камней заставляет коня отпрянуть, а Кулешова торопливо нырнуть в пещеру.

Камни продолжают падать. Сначала сравнительно мелкие, потом все крупнее и крупнее. Одна на другую наваливаются у входа в пещеру огромные слоистые плиты горной породы. Струйки песка еще некоторое время текут сверху, как бы спеша окончательно замуровать попавших в западню пограничников. Орлик и овчарка остались снаружи. Орлик подходит к завалу, бьет копытом по камням и пронзительно ржет.

В пещере темно. Марченко зажег электрический фонарь, и светлый кружок бегает по неровным каменным стенам. Фыркает и позвякивает трензелями конь Марченко. Луч света вырывает из темноты улыбающееся, может быть несколько нарочито, лицо Кулешова.

— Все ясно, — подчеркнуто бодрым голосом говорит Кулешов. — Граждане, тушите свет. Экономьте электроэнергию.

Марченко потушил фонарик.

— Все шутишь?

— А что?

— Да вроде положение не шуточное. Интересно, как вы теперь, товарищ сержант, оцениваете?

— Чего?

— Обстановку.

— Обстановка для пещеры вполне приличная. Даже вентиляция есть, и наблюдение вести можно. Смотри, Марченко, видишь — просвечивает.

— Верно, щель. Да что толку: узенькая — мышь не пролезет.

— Да я не к тому, чтобы пролезть. Давай коня подводи.

Марченко хочет подвести коня, но тот бьется, припадая на переднюю ногу.

— Что это с ним? — спрашивает Кулешов.

Марченко светит фонариком на ногу лошади.

— Камнем ногу ушибло. Да ну, иди!

Конь упирается.

— Ну, ладно, оставь его. Пусть. А сам сюда становись. Руки вот так сделай.

Кулешов, легко оттолкнувшись от сложенных скобкой ладоней товарища, вскакивает ему на плечи. Прикладывает глаза к щели:

— Видно. Все видно. И горы напротив, и тропу, и даже кусочек нижней дороги. Вот ведь как получилось: и наблюдение вести можно, и сектор обстрела есть. Красота!

— Красота, — мрачно повторяет Марченко. — А как мы о себе знать дадим?

— Очень просто. Орлика на заставу пошлем.

Орлик попрежнему стоит у завала. Из пещеры глухо доносится голос Кулешова:

— Орлик, домой! Домой!.. Домой!.. Домой, Орлик!

Конь настораживает уши, потом медленно поворачивается и, осторожно прыгая с камня на камень, удаляется от пещеры. Иногда он останавливается и, вытянув вперед шею, шумно втягивает воздух, иногда опускает голову и вынюхивает на камне собственный след.

Светлеет и голубеет небо над зубчатым хребтом. Розовеют снеговые пятна на вершинах. Кончился сплошной гул обвалов, и только разрозненное далекое грохотание напрасно пытается нарушить тишину наступающего утра.

Орлик выбрался уже на знакомую дорогу и бежит рысцой. Поворот, еще один поворот — и конь останавливается перед узкой пропастью с остатками разрушенного обвалом мостика. Он пробует ступить на висящие над пропастью обломки бревен с набитыми на них поперечными досками, делает несколько шагов, доходит до края и поворачивает. Выйдя опять на дорогу, оглядывается в нерешительности. Далекий грохот обвала пугает его, и Орлик, шарахнувшись боком, начинает спускаться вниз по крутому склону.

Раннее утро на заставе.

Лунин и старшина проходят к голубиной станции. Солдат-голубевод торопливо сбегает с лесенки и рапортует:

— Все голуби за исключением приданных в наряды находятся в вольере. Происходит утреннее кормление.

— Не прилетел, значит? — говорит Лунин.

— И не мог прилететь, товарищ старший лейтенант. В ущелье только сейчас начинает светать. Раньше чем через пятнадцать минут Кулешов голубя не пустит.

Пещера. Сквозь узкую щель над заваленным входом пробивается слабый голубой свет. Могучий Марченко стоит, прислонившись к завалу, и правой рукой поддерживает стоящего у него на плечах Кулешова. В левой руке Марченко держит голубя. Кулешов штыком карабина пытается расширить щель.

— Ну как? — спрашивает Марченко.

— Узковато еще. Вот если бы почтовую канарейку изобрели, совсем бы другое дело было.

— Ты не остри, а работай. И так тяжело.

— Когда легко, тогда и без острот весело. Давай голубя.

Кулешов подносит голубя и осторожно проталкивает его наружу.

— Ну, полетел. Кружит. А ты ничего не напутал, все правильно написал?

— Все правильно: и написано и подписано.

— В таком случае, как у Грибоедова сказано: «Подписано, так с плеч долой», — с этими словами Кулешов спрыгивает с плеч Марченко. И тут же, не мешкая, Марченко тяжело, но все же сравнительно ловко для своего огромного тела вскарабкивается на плечи Кулешову.

Невысоко вдоль по ущелью летит голубь. На скале, похожей на палец, указывающий в небо, сидит неподвижный орел. Но вот он начинает беспокойно вращать головой.

Сделав несколько неуклюжих прыжков и похлопав крыльями, орел взлетел. Летит голубь. Чуя над собой хищника, он петляет и все время резко меняет высоту полета. Внезапно орел пикирует. Промахнулся. Снова набирает высоту. На этот раз точно.

Медленно описывая широкие витки спирали, падают на камни голубиные перья.

Небольшой отряд конных пограничников во главе с Луниным скачет по горной дороге. Перед всадниками разрушенный мост.

— Стой! — подняв руку, протяжно командует Лунин.

Часть моста на той стороне сохранилась и выглядит довольно надежно. Но до сохранившейся части моста не меньше четырех метров. На дне узкой, но глубокой и почти отвесной расселины шумит горный ручей и шевелит, но не может сдвинуть с места, застрявшие в камнях обломки балок и досок.

Лунин подъехал к самому краю расселины, посмотрел вниз, посмотрел на ту сторону и, натянув повод и работая шенкелями, заставляет коня сильно попятиться. Отъехав назад на порядочное расстояние, он с места пускает коня в карьер и, благополучно перескочив четырехметровое расстояние, оказывается на сохранившейся части моста.

— За мной! — кричит Лунин.

Вслед за Луниным перескакивает на ту сторону старшина и большинство солдат. Остались только Ситников, Воробьев и еще двое пограничников.

— Что случилось, Воробьев? — спрашивает старшина. — Боитесь?

— Никак нет. Конь у меня, товарищ старшина, ненадежный. Он и на конных занятиях...

— Значит вы, Воробьев, на Сухаря не надеетесь? Так? Разрешите, товарищ старший лейтенант, распорядиться.

Лунин кивает головой.

— Ситников, отдайте вашего коня Воробьеву, а сами садитесь на Сухаря.

Солдаты меняются лошадьми.

— А как же теперь Ситников? — спрашивает Лунин у старшины.

— За Ситникова, товарищ старший лейтенант, не беспокойтесь. Кони у нас, можно сказать, все ровные.

Пограничники один за другим перепрыгивают через пропасть. Только Воробьев перед самым прыжком судорожно затянул повод и остался на той стороне.

— А вы, Воробьев, отправляйтесь на заставу, — кричит ему старшина. — И никогда своих грехов не сваливайте на коня.

Отряд шагом продвигается в горы по крутой тропе. Лунин и старшина едут рядом.

— Воспитываем, можно сказать, — говорит старшина.

— Такое воспитание может однажды окончиться катастрофой, товарищ старшина.

— Это как же?

— Ну, представьте себе, что Воробьев все-таки решился бы прыгнуть и сорвался. Тогда что?

— Решился бы прыгнуть... Что вы, товарищ старший лейтенант. Я своих людей знаю: кто решится, а кто не решится.

Отряд выехал на плато. В складках желтых холмов, полукольцом окружающих сравнительно ровную, покрытую травой и кустарником площадку, лежит снег. Отсюда открывается широкий и величественный вид на громады скалистых, изъеденных ветрами и водами голых каменных гор.

Четыре всадника, трое в европейской одежде, а один бородатый в халате и чалме, коротким галопом пересекают плато и подъезжают к отряду. Пожилой человек в гимнастерке, в тюбетейке, с длинными черными прямыми усами на темном скуластом лице останавливает коня перед Луниным. Он прикладывает ладонь к тюбетейке.

— Здравствуй, начальник! Из колхоза «Интернационал». Помогать пришли. Солдаты пропали, искать будем?

— Спасибо, товарищи,— говорит Лунин, обращаясь к колхозникам, и поднимает ладонь. — Внимание! Отсюда мы начинаем поиск. Отряд разбивается на группы. Каждая группа обследует самым тщательным образом назначенный ей квадрат.

Колхозник в чалме подъезжает к усатому колхознику и что-то говорит на своем языке, указывая пальцем в сторону гор.

— Начальник! Наш старик человека на коне увидел. Сюда скачет.

— Где? Где? — спрашивает Лунин, хватаясь за бинокль.

— Вот туда смотри. Сейчас он в тигровую балку заехал, не видно. Теперь туда смотри.

Все, кто в бинокль, кто приложив руку козырьком ко лбу, а кто просто сощурив глаза, смотрят в указанном направлении.

— Вон скачет! — говорит Ситников.

— Где?

— Да вон же! Это Кулешов, товарищ старший лейтенант. Я по коню вижу.

— Видишь! Разве Орлик такой? Орлик издали поджимистым выглядывает и ноги под себя забирает, а этот вон как машет.

— Да это марченкин конь, — уверенно говорит Ситников.

— И на коне не один, а двое.

— Ну ясно — Марченко и Кулешов.

— Они! Факт они!

— Бросьте, товарищи, фантазировать. Я в бинокль смотрю и вижу только облачко пыли, — говорит Лунин.

— Точно! — подтверждает старшина.

— Поехали навстречу, — говорит Лунин старшине и командует: — За мной рысью ма-а-арш!

Отряд на рысях тронулся.

Шагом, галопом, рысью двигаются конники по обрывистым склонам, горным лужайкам и головокружительным тропам. Перед естественным туннелем, высверленным ветрами в скале, усатый колхозник обращается к Лунину:

— Здесь давай ждать, начальник. Дальше дорожка совсем узкая будет. Никак лошадь вертеть нельзя.

— Стой! — командует Лунин, и в этот момент из кольца туннеля навстречу отряду выезжает Воробьев.

— Разрешите доложить, — подъезжает он к Лунину.

— Перескочил все-таки? — перебивает доклад Лунин.

— Я теперь, товарищ старший лейтенант, через любую пропасть перепрыгну. Тут главное в...

— Погодите, Воробьев, — строго говорит старшина. — Вам было приказано на заставу вернуться. Почему не выполнили приказание?

— Совестно, товарищ старшина.

— Так вот, предупреждаю...

Но Лунин перебивает старшину:

— Ладно, старшина. Причина уважительная — совесть.

Воробьев сразу повеселел:

— Разрешите доложить. Я на дороге перышко обнаружил, товарищ старший лейтенант.

— Что обнаружили?

— Перышко. И я так полагаю, что с нашего голубя.

Воробьев протягивает Лунину птичье перо. Лунин внимательно его рассматривает и спрашивает:

— Где нашли?

— Да вот после моста километра два проехал, вижу...

— Так. Понятно. Смотрите, старшина, пух у основания склеился. Кровь, по-моему.

— Точно, это с нашего голубя перо. Теперь все, можно сказать, как на ладони. Они голубя выпустили, а по дороге на него хищник напал.

— Правильно, Гафаров?

— Правильно. Орел его кушал. Сам не кушал, своим детям в гнездо носил. Теперь гнездо искать надо.

— Голубя-то орел съел, а портдепешник остался. Металлический, можно сказать, — говорит старшина.

— А как же мы гнездо найдем? — спрашивает Лунин. — Тут орлов много.

— Зачем много? Близко одно только гнездо есть. Вон на той скале, видишь? — Гафаров протянул руку в направлении скалы, похожей на указывающий в небо палец.

По тропе идет человек в халате. Черная борода клином. На голове грязная чалма. По одежде он похож на местных колхозников, но идет, опасливо пригибаясь, все время оглядываясь. Иногда останавливается, прислушивается и снова идет, вздрагивая при каждом звуке, будь то стук скатившегося на тропу камня или крик горной птицы.

Пещера. Марченко на плечах у Кулешова ведет наблюдение, приложив глаза к щели.

— Тебе очень тяжело? — спрашивает Марченко.

— Терпеть можно. Да ты не баси. Говори шепотом, в наряде находимся.

— В наряде! В мышеловке, а не в наряде и все равно, как дети малые, забавляемся. Нас в дозор послали, а не в эту дурацкую дыру.

— Нас послали охранять государственную границу, ясно, кажется, — очень резко говорит Кулешов. И потом уже совсем другим тоном, по-дружески: — И что ты все время ворчишь, не понимаю. В конце концов основная тяжесть несения службы ложится на меня. Сколько в тебе весу?

— Девяносто шесть килограммов. Почти центнер, — мрачно отвечает Марченко. — Подумать только: ведь центнерами урожай измеряют, а ты меня сколько времени уже на плечах держишь. Ну как же тут не ворчать. Давай сменяться.

Кулешов смотрит на часы.

— Еще десять минут.

— Ох и формалист же ты... Стой!

Весь разговор велся шепотом и только последнее «Стой!» Марченко крикнул громко, что было мочи, и прижал приклад карабина к щеке.

Человек с черной бородой клином, в халате и в грязной чалме стоит с поднятыми руками. Из щели, над заваленным входом в пещеру, прямо на него направлен ствол карабина. Овчарка, стоящая рядом с нарушителем, не сводит с него глаз. При малейшем его движении она вся ощетинивается и начинает угрожающе рычать.

Поисковая группа во главе с Луниным подъезжает к скале, похожей на каменный палец.

— Ну теперь, начальник, веревку давай и одного человека. Самого смелого давай, — говорит Гафаров.

— Самого смелого? — улыбаясь, переспрашивает Лунин.

Воробьев выехал немного вперед и смотрит на старшего лейтенанта просительно и с надеждой.

— Самого смелого? — повторяет Лунин и перебирает взглядом весь свой немногочисленный отряд.

Воробьев от волнения издает странный булькающий звук горлом, как будто он что-то проглотил.

— Я вижу, вам очень хочется, Воробьев? Ну что ж, давайте.

Детское лицо Воробьева расплывается в счастливую улыбку. Он похож на школьника, неожиданно получившего пятерку по самому трудному предмету.

— Вот честное комсомольское, товарищ старший лейтенант. Честное комсомольское... Теперь что ни прикажете, я сделаю... Честное комсомольское!

И все невольно улыбаются, глядя на счастливого Воробьева.

Пещера. Кулешову очень трудно держать на своих плечах шестипудового Марченко. Мелкие капли пота покрывают его лоб с надувшейся жилой посредине.

— Ничего, Марченко, ничего... Я спиной о камни оперся, теперь мне легче. Ты только с мушки не спускай!

Попрежнему с поднятыми руками стоит человек в грязной чалме, не сводя глаз с направленного на него ствола карабина. И попрежнему не сводит глаз с нарушителя окаменевшая овчарка, готовая броситься при малейшем движении.

Застава. В комнате Лунина деловито суетятся три женщины: они застилают постель белым пикейным покрывалом. На подушки кладут кружевную накидку, поправляют скатерть на столе, ставят на окно горшки с цветами. Вбегает Катя и передает одной из женщин трехстворчатое зеркало. Женщина оглядывается, ищет, куда бы его поставить.

— Вы что это, Мария Тихоновна, и трельяж свой ей отдаете? Ну это, по-моему, уже лишнее. Неужели же она без зеркала приедет?

— Не нужно будет — отдаст, а пока пусть стоит для первого впечатления.

— Катя, — обращается Полина Семеновна к девочке, — вот этот портрет отнеси к ефрейтору Черемныху. Скажи, чтобы новое стекло вставил. Полина Семеновна, скажи, просила.— И как бы оправдываясь перед наклонившимися над портретом двумя другими женщинами, Полина Семеновна говорит: — А то еще обидится на мужа, что разбил.

— Молоденькая, — разглядывая фотографию, говорит Мария Тихоновна. — И интересная какая.

— Что ж тут удивительного? В Москве снималась, — говорит другая женщина, сама очень миловидная и с модной прической.

— А он-то ее и не ждет совсем, — все еще глядя на портрет, склонив голову набок и сложив ладони под подбородок, говорит Мария Тихоновна.

— Телеграмму хотел дать, чтобы не приезжала, — замечает Полина Семеновна.

— Так как же это она?

— Не знаю, Мария Тихоновна, не знаю. Звонили из комендатуры: на самолете прилетела, теперь сюда едет.

Миловидная женщина с модной прической говорит после длинной паузы:

— Надо бы им, Полина Семеновна, над кроватью коврик повесить.

— Надо бы! А где его возьмешь.

— А что, если я им свой, Полина Семеновна, с кисками отдам?

Гафаров и Воробьев карабкаются по отвесной скале. Видно, что для горца Гафарова это дело привычное. Он использует каждый чуть заметный выступ, каждую трещинку в камне, чтобы поставить ступню или уцепиться руками. Воробьев лезет вверх следом за ним. Часто он не знает, что ему делать дальше и, растерянно улыбаясь, смотрит наверх. Тогда Гафаров или протягивает ему руку, держась другой за рукоятку укрепленного в трещине ножа, или подтягивает веревку, которой они скреплены. Внизу у подножья скалы в тревожном молчании, задрав головы, стоит спешенный отряд.

В пещере все попрежнему. Марченко стоит неподвижно на плечах у Кулешова, уткнувшись лицом в щель, прижав щеку к прикладу, с пальцем на спусковом крючке. Кулешов бледен, зубы стиснуты, глаза закрыты, пот ручейками течет по его лицу. Он громко дышит. Попрежнему с поднятыми руками неподвижно стоит перед пещерой человек в грязной чалме.

Воробьев и Гафаров на самой вершине скалы. Гафаров осторожно спускает Воробьева на веревке вниз, к орлиному гнезду. Воробьев заглядывает внутрь. Кричат и машут крыльями орлята. Появляются две огромные птицы. Сначала нерешительно, а потом все смелей и смелей они налетают на Воробьева. Внизу солдаты, старшина и Лунин не отрываясь следят за Воробьевым.

Воробьев отмахивается от нападающих орлов. Они отлетают и кружатся над гнездом, готовясь к новой атаке.

Воробьев отбивается от нападающего орла.

— Маленьких! Маленьких бросай! — кричит сверху Гафаров.

Воробьев выбрасывает из гнезда двух почти взрослых птенцов. Часто и неумело хлопая крыльями, они пролетают небольшое расстояние и садятся на соседнюю сопку. Орлы оставили Воробьева и кружат над своими птенцами. Воробьев шарит в гнезде.

— Тута! — кричит он не своим голосом. В руках у него голубиная лапка с портдепешником.

Жена Лунина, Вера Александровна, стоит посредине прибранной и украшенной к ее приезду комнаты. На полу у ее ног два чемодана. На ней шелковый пыльник в мелкую клеточку и на голове газовая косыночка. По ее лицу текут слезы. Так стоит она некоторое время, растерянно оглядывая комнату.

В дверях появляется Полина Семеновна. Долго смотрит на Веру Александровну, потом решительно подходит к ней и сует ей в руку большой мужской носовой платок.

— Вытрите слезы, голубушка, и высморкайтесь. Вот так. А теперь снимайте макинтош и садитесь. И меня сесть пригласите.

— Садитесь, пожалуйста.

— Спасибо, голубушка, сяду. Как зовут?

— Ве-ра А-лександровна.

— Александровна — это для других, а для меня просто Вера. А я Полина Семеновна Прохорова. Мать начальника заставы.

— Вы только не подумайте, пожалуйста, что я плачу. Это от пыли, — говорит Вера Александровна.

— Вижу, что от пыли, голубушка, вижу. Отчего ж тут еще плакать? Что по дороге страху натерпелась, так это уже позади. Что на краю света живем, так ведь не к чужим людям приехала, а к мужу. Ясно, что от пыли.

— А почему он все-таки меня не встретил, Полина Семеновна? Где он?

— На службе, голубушка. На службе по охране государственной границы Союза Советских Социалистических Республик. Не мог он тебя встретить, голубушка.

Пауза. Вера Александровна оглядывает комнату. Чуть заметная недовольная гримаса на ее лице заставляет Полину Семеновну спросить:

— Что? Квартира не нравится? В Москве, небось, у папаши с мамашей и полы паркетные и мебель не такая.

— Мне тут очень нравится, — уловив иронию в словах Полины Семеновны, решительно говорит Вера Александровна. — Только зачем он все эти тряпки понавесил... и цветы...

— А вы что ж, цветов не любите?

— Очень люблю. Но не в горшках и не на окнах. Как у старосветских помещиков! Терпеть не могу. И Сергей это великолепно знает.

— Он, может быть, знает, а я вот не знала.

— Вы?

— Я! Это я вам цветы поставила. Самые свои любимые — бегонии. Я их с финской границы за пять тысяч километров на руках, как ребят малых, везла. Извините, не угодила по вашему вкусу.

Вера Александровна густо краснеет.

— Простите, Полина Семеновна. Я не хотела вас обидеть.

— Да что тут обижаться? Мне за тебя, Верочка, обидно. Куда ж это годится? Молодая женщина, жена офицера, приехала к мужу настоящую жизнь начинать и сразу, изволите ли видеть, капризы.

— Полина Семеновна, честное слово, я совсем не такая, как вы думаете. То есть, может быть, немножко и такая... Но... я не капризничаю, а просто это у меня... понимаете...

— Понимаю, Верочка, от пыли.

Вера Александровна улыбается и потом, подумав немного, говорит:

— А пыль выколачивать нужно?

— Ну уж и выколачивать. Мы мягкой тряпочкой оботрем.

Обе смеются.

И те пограничники, что были в поисковой группе, и вновь присланные с заставы, вооруженные ломами, лопатами, кирками и бревнами-

рычагами, подрывают, дробят и отваливают около пещеры каменные глыбы, завалившие вход. В стороне несколько солдат держат в поводу коней. Двое караулят нарушителя. К ним подходит Лунин.

— Товарищи Шумов и Коноплев, доставьте задержанного на заставу. На мосту спешиться, лошадей вести в поводу. Ремонт моста произведен на скорую руку, учтите. Старший Шумов.

Шумов повторяет приказание.

— Исполняйте! — приказывает Лунин.

— Вставайте, гражданин, — говорит Шумов нарушителю.

Человек в грязной чалме медленно встает.

Старшина, взобравшись на груду камней, заглядывает сквозь щель внутрь пещеры.

— Ну как, узники? Да у вас тут, можно сказать, курорт.

— Пещера отдыха, — весело отвечает Кулешов. Он лежит в пещере у небольшого костра. На угольях разогреваются банки с консервами. Марченко на коленях режет хлеб на расстеленной газете.

— Ловите, — кричит в щель старшина и бросает несколько пачек печенья. Подбежавший Марченко ловит.

— До ночи, пожалуй, потерпеть придется, раньше не отковыряем. Капитально вас, можно сказать, завалило. Может, еще продовольствия подкинуть?

— Та тут и так на полную роту, — говорит Марченко.

— Ну отдыхайте, товарищи.

Лицо старшины скрывается за нижним краем щели.

Марченко через костер протягивает Кулешову бутерброд.

— Кушай!

— А мне совсем есть не хочется.

— Это бывает. От переутомления. И как только ты меня выдержал! Понять не могу.

— А я вот где-то читал, Марченко, что в каждом человеке есть огромный запас силы, о которой он сам даже не подозревает. И вот когда очень нужно...

— Это и я читал. Это про душевную силу сказано.

— Ну, значит, я тебя, черта, душевной силой держал,— смеется Кулешов.

— А что ж ты думаешь? Точно!.. О чем это ты задумался?

— Да не задумался. А просто понять не могу. Что с Орликом? Почему он не пришел на заставу?

Ночь. В камышах бродит заблудившийся конь Кулешова. Вдруг он останавливается. Настораживает уши, испуганно ржет и пускается вскачь прямо через камыш. Тигр крупными прыжками преследует коня.

За камышовой зарослью сразу начинается каменистый берег бурной и мутной реки. На берегу стоит полосатый пограничный столб с поблескивающим в лунном свете гербом Советского Союза. Из камышей выскакивает обезумевший конь. У самой реки он резко останавливается, присев на задние ноги. Слышится рычание тигра. Конь беспокойно оглядывается, дрожит и входит в воду. Сначала он прыгает с камня на камень, потом плывет. Бурное течение сносит его, но он, вытянув шею, продолжает плыть, постепенно приближаясь к другому берегу. Морда тигра раздвигает камыши. Тигр подходит к воде, принюхивается и злобно рычит.

Орлик выходит на противоположный берег. Отряхивается. Рычит тигр на нашей стороне. Орлик бежит мимо пограничного столба сопредельного государства и скрывается в камышах.

Бегут два аскера. Около камышей они останавливаются. Прислушиваются.

— Наверно, тебе показалось, Ахмет.

— Да нет же, я ясно слышал топот копыт и шуршание камышей. Издали доносятся крики.

— Слышишь?

— Это головорезы Исмаил-бека.

— Грабят кого-нибудь?

Аскер постарше прислушивается:

— Между собой ссорятся. Аллах с ними. Пойдем, Ахмет, от греха подальше.

Аскеры, не торопясь, идут обратно.

— Послушай, Рашид, почему комиссар не велит схватить Исмаила? Почему он не велит трогать его людей? Как ты думаешь?

— Никак я не думаю и тебе, Ахмет, не советую думать.

— Но все-таки, как понять. За одну последнюю неделю они увели верблюда у Сулеймана, у старика Али угнали гурт овец, убили Мустафу-бея и ускакали на его лошади. Вчера только они избили одного аскера с соседнего поста.

— А завтра отрежут язык аскеру с этого поста, чтобы он не болтал лишнего. Как ты не понимаешь, Ахмет, что если комиссар не трогает Исмаил-бека, значит кто-то не позволяет его трогать.

Стан бандитов Исмаил-бека в горах. Превращенные в жилища пещеры и примитивные палатки. У костров на корточках сидят бандиты. Одни готовят себе пищу, другие играют в кости, кто-то поет. Двое молодых борются, схватившись за пояса, перетягивающие халаты. Борцов окружают «болельщики». Смех, ругань и пение смешиваются в общий гул. К бандитскому стану подъезжает красивый длинный автомобиль. Из машины выходят Исмаил-бек и высокий, худощавый американец.

Исмаил-беку лет под пятьдесят. На нем шелковый бухарский халат и зеленая чалма. За богатой перевязью халата кинжал в ножнах ювелирной работы. Американец в пробковом шлеме и длинном до земли пыльнике. Они проходят по стану. Бандиты вскакивают и, приложив руки к сердцу, кланяются своему вожаку Исмаил-беку.

Продолжая начатый еще в машине разговор, американец говорит Исмаил-беку:

— Прежде всего растолкуйте вашим людям, что выбора у них нет. Вы отлично знаете, Исмаил-бек, что губернатору этот... — американец обводит глазами лагерь бандитов, подыскивая нужное слово, — пансион в горах давно уже действует на нервы. Здесь слишком шумно. И если мы перестанем платить господину губернатору, то нас завтра же... — американец выразительно хлопает по кобуре пистолета.

— Но я и мои люди, господин, верим, что души убитых идут прямо в рай. И мне бы хотелось точнее узнать, что вы нам предлагаете вместо рая?

— Все, кроме гурий, — смеется американец.

Шум и крики заставляют собеседников прервать разговор и обернуться. Два бандита, один справа, другой слева, тащат за разорванный повод упирающегося Орлика. Орлик встает на дыбы, бьет передними и задними ногами, ржет и норовит укусить бандитов. Бандиты ожесточенно настегивают Орлика плетьми с двух сторон. Но еще более ожесточенно они наносят удары друг другу.

— Ты первый? Как же! Если бы не я, он бы растоптал тебя, как падаль!

— А ты и есть падаль!

— Жирная собака!

— Дохлый шакал!

Исмаил-бек подходит к дерущимся и для успокоения наотмашь вытягивает плетью и того и другого.

— Ах, как нехорошо ссориться. Ай-яй-яй! Да еще в присутствии чужеземца. Что случилось, друзья мои? Откуда конь?

— Я поймал его в камышах, господин.

— Ты поймал? Жаба! Да если бы я не подбежал...

— Довольно! — грозно говорит Исмаил-бек и затем обращается к американцу со сладчайшей улыбкой: — Они поймали коня, господин, и теперь спорят, кому он будет принадлежать.

— Да уж во всяком случае не тому, кому принадлежит. Это мне ясно, — говорит американец.

Исмаил-бек обходит Орлика со всех сторон и хочет огладить его, но Орлик отпрянул, чуть не вырвав поводьев из рук бандитов.

— Я думаю так, — говорит Исмаил-бек. — Пусть конь сам выберет себе хозяина. Попробуй сесть на него, Джафар.

Один из бандитов вскакивает на неоседланного Орлика и тут же оказывается на земле, перелетев через голову коня.

Второго бандита постигает та же участь. Хохочут, орут, свистят бандиты, составившие живой круг, в центре которого один за другим падают на землю охотники укротить Орлика.

— Десять долларов победителю! — кричит вошедший в спортивный раж американец.

Еще несколько человек делают безуспешные попытки. К Орлику подходит Исмаил-бек. В руках у него шнурок. Быстрым движением он хватает Орлика за уши, пригибает ему голову и особым способом, называемым «уздечка Тимура», взнуздывает коня тонким волосяным шнурком. От невыносимой боли Орлик как бы окаменел. Только мелкая дрожь волнами пробегает под кожей около холки. Исмаил-бек спокойно, не торопясь, влезает на неподвижно стоящего коня. Становится ему на спину и, скрестив руки на груди, говорит:

— Это будет мой конь!

Вера Александровна сидит на ступеньке веранды офицерского дома. Из-за поворота дорожки, ведущей к дому, показывается фигура офицера в плаще. Это Лунин. Вера Александровна бросается ему навстречу.

— Сережа!

Она хочет его обнять, но Лунин, предостерегающе вытянув вперед руки, останавливает ее:

— Погоди, Верочка. Я тебя перепачкаю.

Действительно, он весь с ног до головы густо запудрен пылью и похож не то на мельника, не то на рабочего цементного завода. Он осторожно снимает с себя насквозь пропыленный плащ и вешает его на перила. Снимает фуражку и ударом о колено выбивает из нее такое густое облако пыли, что кажется, фуражка взорвалась. Затем он стягивает через голову гимнастерку и подходит к арыку.

Пока Лунин моется, Вера Александровна торопливо, оживленно и в то же время как бы оправдываясь, говорит:

— Сережа, милый, ты не сердись. Не могла я дождаться твоей телеграммы. Ты уехал, и я просто себе места не находила. Я со всеми переругалась. С мамой и с папой. А позавчера утром звонит генерал Шевелев. Говорит, что летит сюда и может передать тебе посылку. Только не тяжелую. А я спрашиваю: пятьдесят четыре килограмма можно? И полетела с ним. Ты не сердись.

И не дав Лунину вытереться, Вера Александровна бросается к нему и покрывает поцелуями его мокрое лицо.

— Верочка! Дорогая!

— Сережка! Родной мой! Сережка! Да, — внезапно спохватывается Вера Александровна, — как у вас, все благополучно? Вы их спасли?

— Все, Верочка, в порядке. Пошли домой.

Лунин взбегает по ступенькам и скрывается в дверях своей комнаты.

Вера Александровна хочет итти за ним. На ходу она снимает с перил гимнастерку и фуражку мужа. Пропитанная пылью гимнастерка дымится у нее в руках.

Вера Александровна вешает гимнастерку на нижнюю ветку растущего у крыльца дерева. Подбирает толстый прут на земле и начинает выбивать из гимнастерки пыль.

В окне показывается лицо Лунина.

— Ну что ж ты, Верочка. Что это ты делаешь?

— Пыль выколачиваю, — вкладывая в эти слова особенное, ей одной понятное значение, отвечает Вера Александровна.

Москва. Кабинет следователя МГБ. В окно виден пейзаж Москвы с высотным зданием на горизонте. За столом сидит полковник. Перед ним папка с бумагами. Конвоир вводит в кабинет арестованного. Это тот самый человек в чалме, которого задержали Кулешов и Марченко. Следователь закрывает папку.

— Садитесь, — кивком головы он удаляет конвоира.

— Подумали?

— Ой, думал, начальник, много думал.

— И что же надумали?

— Пора меня на волю пускать, начальник.

— Значит, не хотите говорить правду?

— Вся правда сказала, начальник.

— Четыре месяца тому назад вы были задержаны в горах вблизи границы. Так?

— Четыре месяца прошел, а плечи и сейчас больно. Три часа так стоял, — арестованный показывает, как он стоял с поднятыми руками. — Ой, больно! Больница меня класть нужно.

— Зачем же все-таки вы перешли на нашу сторону?

— Я скоро совсем старый буду. На наша сторона старики совсем плохо живут. На ваша сторона старикам уважений делают, пенсий дают.

— Значит, вы перешли границу, чтобы получить пенсию? Так?

— Пенсий... пенсий, — арестованный часто кивает головой и хихикает, повидимому, очень довольный шуткой следователя.

— Довольно дурака валять, господин Картер!

Арестованный резко обрывает смех.

— И где вы видели, чтобы настоящий мусульманин завязывал чалму таким образом? Эх, вы!

Арестованный невольно хватается за чалму.

— Вот, можете полюбоваться, — следователь передает арестованному заграничный журнал с напечатанной во всю страницу фотографией. Фотография изображает арестованного в европейской одежде. На портрете, без чалмы, с зачесанными назад седыми волосами, с благообразной черной бородкой, он совсем не похож на азиата.

— Узнаете? — спрашивает следователь.

Арестованный долго смотрит на портрет и потом говорит уже без всякого акцента:

— Видите ли, господин следователь, сам по себе портрет, безусловно, не является уликой. В конце концов может быть и случайное сходство. Но я не вижу необходимости скрывать дальше истинное по-

ложение вещей. Да, моя фамилия Картер. Это и написано под портретом. Но тут же написано... Вы владеете английским?

— Немного.

— Тут написано: виднейший американский ученый-археолог. Какие претензии вы ко мне имеете? Что вас интересует? Спрашивайте.

— Зачем перешли границу?

— Заблудился, спасаясь от горных обвалов.

— Допустим. А зачем весь этот маскарад?

— Это не маскарад. Это мой обычный костюм, когда я работаю в экспедициях среди горных племен. Нужно сознаться, господин следователь, что за последние несколько лет отношение азиатских народов к американцам... несколько изменилось. Я далек от политики и не собираюсь анализировать причин, но факт, к сожалению, остается фактом.

— Так, но почему же, когда вы были задержаны и потом на следствии, почему вы продолжали весь этот недостойный ученого водевиль с переодеванием? Почему вы продолжали врать?

— Мне слишком хорошо известно, что русские питают фанатическую ненависть к нашему народу.

— Не фанатическую и не к народу. Дальше.

— Мне показалось более безопасным...

— Понятно. В какой экспедиции вы работали?

— В экспедиции по разысканию стойбища Гога и Магога.

— Гога и Магога?

— Да... Если вы помните, в библии сказано: «И было ко мне слово господне: сын человеческий! Обрати лице твое к Гогу в земле Магог, князю Роша, Мешеха и Фувала и изреки на него пророчество. И скажи: «Так говорит Господь Бог: вот я на тебя, Гог!» Книга пророка Иезекииля. Глава 38-я, стих первый, второй и третий. Помните?

— Не помню. Дальше?

— Видите ли, господин следователь, мы, американские ученые, считаем, что одна из главнейших задач современной археологии заключается в том, чтобы поддержать религиозные предания историческими данными и неоспоримыми результатами раскопок в местах...

— Расположенных в непосредственной близости к нашим границам? Так?

— Это великая цель, господин следователь. Хотя я понимаю, что здесь и начинаются основные разногласия в наших взглядах на взаимоотношения науки и религии. Работами нашей предыдущей экспедиции по розыску остатков Ноева ковчега на горе Арарат с полной очевидностью установлено...

— Ну, довольно, Картер. Пока с полной очевидностью установлено, что вы перешли границу не для получения пенсии. Правильно?

— Но я уж вам объяснил... Э-э... Кстати, вы действительно находите, что чалма у меня повязана неправильно?

— Чалма у вас повязана, возможно, и правильно. А вот реагировали вы на мое замечание, прямо скажу, для квалифицированного разведчика неправильно, господин Картер.

Горная дорога. По обеим сторонам дороги виднеются развалины старых небольших укреплений, когда-то охранявших ее. К укреплениям примыкает довольно высокий новый каменный забор, но недостроенный. За поворотом камни кончаются и их заменяет колючая проволока.

Между укреплениями стоят новенькие ворота с небольшой проходной будкой. У ворот вывеска. На ней написано: «Экспедиция преподобного Джонатана по разысканию стойбища Гога и Магога».

На дороге показывается большая группа всадников. Впереди бородатые проводники в черных чалмах и коротеньких войлочных плащах, за ними бритые мужчины в широкополых шляпах и темных костюмах, дородные священнослужители в летних сутанах, подобранных выше колен, монахини в монастырских одеждах и старые девы в амазонках — кто на лошади, кто на осле. Утомленные и запыленные, подъезжают они к воротам.

Навстречу им из будки выходит здоровенный детина.

— Что вам угодно, господа?

— Доложите преподобному отцу Джонатану, что представители международной лиги животворящего креста господня хотят познакомиться с работами экспедиции, — говорит один из прибывших.

— Сейчас узнаю, — и детина уходит в будку.

Большая комната. На стенах висят географические карты вперемежку с картинами библейского содержания. Вдоль стен стенды, на которых под стеклом лежат наконечники старинных копий, кучка костей, сломанная секира и два шлема.

Посредине комнаты стол, на нем ворох рукописей и несколько раскрытых библий.

За столом четыре человека. Один в белой сутане, трое других в длинных френчах с огромными накладными карманами и в бриджах. Одного из них мы видали уже в стане бандитов Исмаил-бека.

Раздается звонок. Человек в сутане берет трубку телефона:

— Опять посетители? О бог мой! Ну, хорошо, пропустите их.

Он кладет трубку и обращается к самому молодому из присутствующих в комнате:

— Сбегайте на первый участок и скажите, чтобы там прекратили занятия. А вам, господа, как раз не мешало бы приступить к ним, — поворачивается он к остальным, и те начинают рыться в тяжелых фолиантах, разбросанных по столу.

В открытые ворота входят последние из прибывших. Проводники остались по эту сторону ворот и держат за поводья ослов и лошадей.

Ворота закрываются.

— Ты не знаешь, Хашим, — говорит один из проводников другому, — что делается за этим забором?

— Говорят, что там ищут кости какого-то святого человека.

— Как видно, у этого святого очень много костей, — вмешивается третий.

— Почему ты так думаешь?

— Потому что я видел в наших горах еще два таких же забора.

— Если ты говоришь о заборе, который недавно поставили на кизилском перевале, то там строят аэродром.

— Он прав. Четыре дня тому назад мне пришлось провожать туда несколько человек военных.

— А сюда ездят только священники.

— Одного я не понимаю, — говорит первый, — почему они ищут своего святого у нас, а не у себя.

— Говорят, что на их земле ничего святого уже не осталось, — говорит третий, и все замолкают.

В комнате преподобный отец Джонатан, стоя среди представителей всемирной лиги животворящего креста господня, дает объяснения.

— Братья и сестры, светская наука сумела нам доказать, что Гог — скифский военачальник, а Магог — его полчища. Две тыся-

чи семьсот лет тому назад они прошли по этой земле. Теперь обратимся к пятнадцатому стиху 39-й главы пророка Иезекииля. Он гласит: «И когда кто из обходящих землю увидит кость человеческую, то поставит возле нее знак, доколе погребатели не похоронят ее в долине полчища Гогова». Следовательно, если мы найдем кость, возле которой будет стоять знак, мы докажем светской науке существование бога с такой убедительностью, с какой она доказала нам существование скифов.

Раздается восхищенный шепот слушателей.

— Скажите, преподобный отец, и вы уже достигли каких-нибудь результатов? — спрашивает, выступая вперед, одна из восторженных слушательниц.

— Я бы сказал, дочь моя, — обращается к ней Джонатан, — что мы стоим на половине пути. Знаков, о которых говорил бог Иезекиилю, мы еще не нашли, но кости мы находим уже в большом количестве. И я уверен, что с божьей помощью наши раскопки...

— Вы их покажете нам, преподобный отец? — взволнованно перебивает его восторженная слушательница.

— Да, да, раскопки! — поддерживают ее еще несколько голосов.

— Господа, — говорит Джонатан, — вы можете осматривать все, что найдете нужным. Мои сотрудники дадут вам необходимые разъяснения.

Два человека в бриджах открывают двери и, пропустив вперед многочисленное общество, выходят последними.

Со вздохом облегчения отец Джонатан направляется к своему креслу и тут неожиданно обнаруживает, что оно занято.

Привалившись к высокой спинке кресла, сидит один из посетителей, повидимому, не пожелавший следовать за остальными.

— А вы предпочитаете оставаться здесь, брат мой? — несколько изумленно спрашивает Джонатан.

— Я бы предпочел вообще не приезжать сюда, черт бы вас всех побрал. Заприте двери и садитесь.

От внезапности такого обращения преподобный отец Джонатан обалдело открывает рот и замирает на месте.

— Читайте. — И сидящий в кресле человек бросает на стол сложенный лист бумаги.

— Господин Бриджер, — почтительно произносит Джонатан, прочитав бумагу.

— Он самый. Почему вы молчите?

— Жду ваших приказаний, господин Бриджер, — вытягивается по-военному Джонатан.

— А на черта вам приказания, когда вы их не выполняете.

— Если вы укажете хоть один случай...

— Вам было сказано, — перебивает его Бриджер, — заприте дверь и садитесь, а дверь до сих пор отперта и вы стоите.

Джонатан быстро подбегает к двери, запирает ее, бегом возвращается обратно и садится против Бриджера.

— Где Мак? — спрашивает Бриджер.

— Взят при переходе через границу.

— Винтер?

— Тоже.

— Картер?

— От него еще не поступало сведений, господин Бриджер.

— Ну за Картера можно не волноваться. Картер не пропадет.

— Еще бы! Наш лучший разведчик,— с уважением говорит Джонатан.

— Неплохой... Но есть и получше.

— Кого вы имеете в виду, господин Бриджер?

— Вас... Вам тоже придется прогуляться на ту сторону.

Джонатан явно растерялся.

— Простите, господин Бриджер, но у меня есть более широкий круг обязанностей.

— У вас есть только одна обязанность: выполнять то, что вам приказывают. Иначе у вас не будет вообще никаких обязанностей.

— Слушаюсь, господин Бриджер,— и, вскочив с места, преподобный полковник вытягивает руки по швам.

— Выполнение операции Альфа по плану «Шелковичный кокон» возлагается на вас, Джонатан. Тридцатого числа вы должны быть на месте и встретиться с Картером. Если вы попадете туда раньше, это ваше дело, но если вы опоздаете, ваш переход потеряет всякое значение.

— Где же я должен быть?

— Дайте карту.

Джонатан направляется к шкафу.

Бриджер достает сигарету и, вынув спичку, чиркает ее о переплет библии по выпуклому кресту, вытесненному на ней. Спичка вспыхивает. Бриджер закуривает.

С трудом преодолевая груды камней и песка, представители лиги животворящего креста, сопровождаемые сотрудниками экспедиции, подходят к месту раскопок. Перед ними открывается большая площадь, которая замыкается с одной стороны высоким земляным валом. Сама площадь во многих местах изрезана глубокими рвами и ямами, напоминающими окопы и пулеметные гнезда. Из глубины окопов по всей их длине то и дело вылетают кучи сухой земли и падают на поверхность, поднимая клубы густой пыли.

— Сегодня утром на этом участке, — говорит один из сотрудников, — мы обнаружили шлем, принадлежавший, по всей вероятности, кому-нибудь из отрядов дома Фогарма.

— Глава 38-я, стих шестой, — поясняет второй сотрудник.

— А кто же его обнаружил? — интересуется старая дева в амазонке.

— Один из наших рабочих.

— Вы набрали рабочих из местного населения? — спрашивает сухой бритый человек в широкополой шляпе.

— После тщательного отбора, брат мой, — поясняет один из сопровождающих. — Трудно представить себе более тихих и богобоязненных людей, чем наши рабочие. Небылицы, которые распространяют о них здешние жители, продиктованы завистью и...

Но тут пронзительный свист, крики «Держи! Лови!» и приближающийся конский топот прерывают объяснения сотрудника экспедиции.

Выгнув шею с развевающейся от стремительного бега гривой, перепрыгивая через кучи песка, несется Орлик. За ним, не переставая кричать «лови», бежит перепуганный человек в войлочной шляпе. Из окопов один за другим выпрыгивают люди в чалмах и разноцветных халатах и бросаются наперерез лошади. Орлик шарахается в сторону, чуть не врезаясь в толпу любознательных туристов, которые в панике разбегаются кто куда.

— Вечная история с этой лошадью, — с досадой говорит сотрудник экспедиции, поддерживая молодую монахиню, почти потерявшую от страха сознание.

— А зачем же вы держите такую дикую лошадь? — возмущается другая монахиня.

— Она принадлежит начальнику наших рабочих. Тоже очень тихий и богобоязненный человек, но лошади — его страсть. Любит животных до экзальтации.

— В этом отношении он вылитый Франциск Ассизский,— добавляет второй сотрудник.

— Ради бога, не волнуйтесь, сейчас они ее поймают.

Но поймать Орлика не так-то легко. Преследуемый теперь уже не только пешими, но и появившимися всадниками, он перескакивает через груды камней, перепрыгивает канавы и ямы и, бросаясь из стороны в стороны, увертывается от своих преследователей.

Несколько лошадей, неудачно взяв препятствия, падают, увлекая за собой всадников.

Подобрав сутаны, путаясь в юбках, теряя шляпы, спотыкаясь и толкая друг друга, толпа туристов мечется по площади.

В невообразимом шуме и сумятице тонут крики сотрудников экспедиции, старающихся водворить порядок.

Внезапно крики смолкают, всадники, натягивая поводья, вздыбливают разгоряченных коней и останавливаются. Все замирают. К площади медленно приближается Исмаил-бек. Он проходит мимо застывших всадников и останавливается перед человеком в войлочной шляпе.

— Кто это? — шепотом спрашивает молодая монахиня.

— Должно быть, это их Франциск Ассизский, — так же шепотом отвечает другая.

— Ты опять не сумел удержать его, Абдулла, — тихо говорит Исмаил-бек и наотмашь бьет человека в войлочной шляпе по лицу. Закрыв лицо руками, Абдулла делает шаг назад и, оступившись, падает в окоп.

Громко и дружно хохочут люди Исмаил-бека.

Исмаил-бек вынимает из ножен кинжал и, воткнув его по рукоятку в землю, говорит:

— Пусть его возьмет себе тот, кто приведет мне моего коня!

Крики и суматоха возобновляются с прежней силой.

Бриджер и Джонатан в комнате. Они продолжают разговор уже в более мирном тоне. Повидимому, этому способствует стоящая на столе бутылка виски и сифон с сельтерской водой.

— Да, не завидую я вам, полковник. Но, поверьте, я тут ни при чем. Это распоряжение седьмого отдела. Конечно, проникнуть в глубь России на три тысячи километров — не шутка. Правда, наибольшую опасность представляют только первые триста.

— Меня, господин Бриджер, больше всего беспокоят первые три.

— Ну, что ж, за первые три, полковник!

Собеседники чокаются.

— Что говорят ваши метеорологи? Когда следует ожидать очередного восточного ветра?

— В конце недели, господин Бриджер.

— За восточный ветер, полковник.

Оба выпивают.

— Теперь, Джонатан, расскажите поподробнее, что вы оставляете мне. Кто такой Исмаил-бек?

— В прошлом басмач. Сын знаменитого Мухамед-хана.

— Что представляет собой его банда?

— Там есть его бывшие соратники, но в основном это просто уголовные преступники, скрывшиеся от наказания.

— Как идет военное обучение?

— Большинство уже овладело современным оружием.

— Дисциплина?

— Слово Исмаил-бека для них закон. А мое слово — закон для Исмаил-бека.

— Так вот, Джонатан, я имею прямое приказание заставить этих бездельников заняться, наконец, настоящим делом.

— Что вы имеете в виду?

— Пограничный конфликт.

— Не понимаю. Неужели там думают, что можно вернуть времена басмачества? Сейчас ведь не двадцать шестой год.

— Вы, может быть, неплохой разведчик, Джонатан, но в политике вы разбираетесь гораздо хуже, чем в библии. Гог и Магог — это хорошая выдумка. Глупо до предела и поэтому вызывает доверие у дураков. А умных людей надо ставить перед совершившимся фактом, полковник. Премьер Рахмет-шах и его партия в Большом Совете не хотят ссориться с большевиками. А ссора с нами пугает их все меньше и меньше. Выстрел в Рашида, хотя он попал в самое сердце, оказался холостым выстрелом. Вместо Рашида пришел Рахмет. Нам нужны базы, полковник. Военные базы и нефть. А для этого нужно, чтобы Рахмет-шах сам пришел к нам просить защиты от большевистской агрессии. Нам нужна кровь на границе. Нам нужно, чтобы русский медведь зарычал...

Стук в дверь заставляет его замолчать.

— Разрешите открыть?

Бриджер, досадливо поморщившись, кивает головой.

Джонатан открывает дверь.

В комнату входит женщина в парандже. Она бросается к Джонатану и, умоляюще складывая руки, что-то быстро и в сильном волнении говорит ему на своем языке.

Джонатан участливо ее выслушивает, вставляя время от времени какие-то реплики, потом подходит к столу и, вынув из ящика несколько порошков, передает их женщине. Женщина склоняется перед ним чуть ли не до самой земли и убегает.

— Это еще что за комедия? — спрашивает Бриджер.

— У этой женщины болен ребенок, — поясняет Джонатан.

— Я вижу, отец Джонатан, вы до такой степени вошли в свою роль, что всерьез начинаете помогать ближним.

— В данном случае я помогаю только самому себе. Эта женщина будет мне очень полезна при переходе границы.

— В таком случае выпьем за женщин, полковник.

Пьют.

Двор заставы. У крыльца офицерского дома стоит Кулешов, держа за поводья двух лошадей.

На крыльце появляется Вера Александровна Лунина.

— Значит, сегодня вы с нами, товарищ Кулешов?

— Так точно, Вера Александровна, — радостно говорит он.

— Очень рада. А Катя все еще возится. Катя! Катя! — кричит она, приоткрыв дверь.

— Бегу-у-у! — слышится звонкий детский голос, и на крыльцо выбегает дочь Марии Тихоновны. На ней коричневое платьице с белым воротничком и черный фартучек. Подмышкой тетрадки и книги.

— Костя! — кричит она, увидев Кулешова. — Значит, сегодня вы с нами едете, вот хорошо!

— Видите, какой у вас успех, товарищ Кулешов, — смеется Вера Александровна.

— Его у нас весь класс любит, — говорит Катя. — Он на Орлике, это еще при старой учительнице было, до вас, Вера Александровна, та-

кие нам штуки показывал, лучше всякого кино. Скажет: ложись — он ложится, вставай — встает, домой — идет, рысью — рысью, в карьер — в карьер. Как человек. А Тушканчик чему-нибудь выучился у вас? — спрашивает она у Кулешова.

— Ну, где ему до Орлика, — со вздохом отвечает Кулешов, критически посматривая на своего коня.

— А покажите, чему он выучился, — просит Катя.

— Потом, Катя, потом. Пора, опоздаем, — останавливает ее Лунина.

Кулешов подводит к крыльцу небольшого серого коня и помогает Вере Александровне на него сесть. Потом вспрыгивает на своего Тушканчика и, нагнувшись с седла, одной рукой подхватывает Катю и сажает ее перед собой.

Всадники трогаются. Около ворот к ним подбегает Марченко.

— Товарищ Лунина, — докладывает он, козыряя, — товарищ старший лейтенант просил передать...

— А он что, занят очень?

— Так точно. На стрельбище.

— Что же он просил передать?

— В Солайкушский Когиз поступил третий том Бальзака. Просят приобрести.

— Очень хорошо. Только надо говорить не Бальзака, а Бальзáка.

— Слушаюсь, товарищ Лунина.

Всадники приближаются к овpингу. Это висящий над головокружительной пропастью шаткий и довольно узкий карниз из сухого хвороста и зеленых ветвей, настланных на колья, которые вбиты в расщелину отвесной скалы.

Кулешов слезает с лошади, снимает с седла Катю и подходит к Вере Александровне, уже соскочившей на землю.

Вера Александровна стоит перед овpингом.

— Вот ведь глупость какая,— говорит она со смущением и досадой, — каждый раз одно и то же.

— Страшно? — спрашивает Кулешов.

— Очень, — признается Лунина.

— Вначале и мне было страшно, — ободряюще говорит Кулешов, — привыкнете.

Вера Александровна с опаской вступает на овpинг и неуверенно идет по шаткому настилу.

Площадь районного центра. Белое каменное здание. Около двери стеклянная вывеска: «Школа».

Перед школой большая группа ребят.

— Вера Александровна едет! Вера Александровна едет! — кричат они, подбегая к подъезжающей Луниной.

Беспрерывно говоря: «Здравствуйте, Вера Александровна, здравствуйте, Вера Александровна», ребята помогают ей слезть с лошади и, окружив со всех сторон, идут в школу.

— Катя, — кричит Кулешов вслед убегающей Кате, — когда за тобой приезжать?

— В четыре часа. Только обратно быстро поедем.

— Обратно быстро нельзя.

— Почему?

— Пятерки растеряешь, — весело говорит Кулешов.

Ночь. Высоко в горах две светлые точки. То пропадая, то возникая вновь, они показываются все ниже и ниже.

Зажженные фары автомобиля освещают спускающуюся вниз и петляющую между скалами дорогу.

В автомобиле Джонатан и американец, которого мы видели в стане Исмаил-бека.

— Выключите свет, — говорит Джонатан, — здесь нас могут увидеть с той стороны.

Фары гаснут.

Некоторое время автомобиль едет в темноте.

— Стойте!

Машина останавливается. Джонатан выходит на дорогу и осматривается.

— Да. Здесь.

Раздается приближающийся конский топот.

— Это ты, Исмаил?

— Я, господин, — отвечает всадник, подъезжая к машине.

— Отдай коня Джорджу и спустимся вниз, — говорит Джонатан.

Река. Стена камышей. Камыши раздвигаются, и на берегу показываются Исмаил и Джонатан. Они молча смотрят на противоположный берег.

— Ну? — прерывает молчание Джонатан.

— Я бы выбрал немного правее, господин. Вот видите там, где выступ. Самое кабанье место.

— А чем оно лучше?

— Шорохов больше. И солдаты вас не услышат, господин.

— Тех, что будут стоять у самой реки, я не боюсь.

— Почему, господин?

— Потому что я увижу их раньше, чем они увидят меня.

— Почему, господин?

— Не обо всем можно спрашивать, Исмаил.

— Но обо всем можно догадываться, господин.

— О чем же тебе говорят твои догадки?

— О том, что вы решили итти не один.

— Ого! Что же тебя навело на такую мысль?

— Хитрость!

— Твоя?

— Ваша. Вы хотите, чтобы солдаты схватили первого и прозевали второго. Боюсь, что вам придется итти одному, господин.

— Это еще почему? — настораживается Джонатан и придвигается вплотную к Исмаилу.

— Потому что Зебо — жена моего покойного друга. И Зебо с вами не пойдет! — медленно с явной угрозой говорит Исмаил.

— Зебо? — и Джонатан отступает, как человек, которого застигли врасплох. — Откуда ты знаешь, с кем я хочу итти?

— Не обо всем можно спрашивать, господин, — спокойно говорит Исмаил.

— Берегись, Исмаил! Я перестану спрашивать и начну допрашивать.

— Уж не хотите ли вы меня арестовать, господин?

— Ты думаешь, это так трудно сделать?

— У меня двести человек, господин.

— Двести таких же висельников, как и ты. Не будь дураком, Исмаил, и пойми: вы существуете только потому, что существуем мы. Мы освободили тебя из тюрьмы вместе с твоими висельниками. Мы дали тебе убежище, мы кормим и поим тебя, мы платим тебе большие деньги. Что ты без нас? К кому ты пойдешь?

— Есть люди, которые очень интересуются вашей деятельностью, господин.

— Вот слова, за которые ты дорого заплатишь!

— Сколько бы я ни заплатил за них, но за те сведения, которые я могу дать о вас, я получу больше, господин полковник,— упирая на последние слова, говорит Исмаил.

Отскочив в сторону, Джонатан засовывает руку в карман, но не успевает вытащить ее обратно, как подбежавший к нему Исмаил сильным толчком сбрасывает его с берега в воду.

На дороге возле машины стоит Джордж. Чертыхаясь, он еле-еле удерживает вырывающегося Орлика.

Вынырнувший из темноты Исмаил с разбегу вскакивает на коня, выхватывает повод из рук растерявшегося Джорджа и, не говоря ни слова, скачет вверх по дороге.

Джордж смотрит ему вслед, ничего не понимая.

На дорогу выбегает мокрый Джонатан.

— Идиот, вы его упустили, — в бешенстве кричит он на своего спутника, залезая в машину.

Джордж включает мотор. Машина трогается.

— Включите фары!

Вспыхивают два длинных луча ослепительного света.

Через некоторое время далеко впереди показывается освещенная фигура скачущего всадника.

Машина прибавляет скорость.

Расстояние между ней и всадником сокращается все больше и больше.

Джонатан, держа пистолет наготове, перегибается через край машины.

Освещенный ослепительным светом фар, припав к шее лошади, скачет Исмаил-бек.

Машина совсем близко.

Она уже рядом с лошадью.

Джонатан вытягивает руку и спускает курок пистолета. Отсыревший в воде патрон дает осечку.

Машина проносится мимо всадника.

Исмаил поворачивает Орлика и скачет в противоположную сторону.

Джонатан еще несколько раз пытается выстрелить, но результат тот же.

Чуть не свалившись в пропасть, разворачивается машина на узкой дороге.

Преследование возобновляется.

— Дайте мне ваш, — говорит Джонатан Джорджу, бросая свой пистолет на сиденье.

Нахлестывая обезумевшую лошадь, скачет Исмаил-бек.

Раздается выстрел.

Пуля чиркает по камню скалы на одном уровне с головой Орлика.

Еще выстрел!

Исмаил дергается в седле и, взмахнув руками, падает с лошади.

Орлик скачет дальше.

К лежащему на дороге Исмаилу подъезжает машина.

— Все,— говорит Джонатан, наклоняясь над трупом.

— Бросьте его в машину и скорее за лошадью. Не должно оставаться ни одной улики.

Раннее утро. Тропинка в камышовых зарослях. На тропинке показываются Кулешов и Синицын. Посматривая по сторонам, с автоматами в

руках, неслышными шагами идут они по направлению к реке. Останавливаются, прислушиваются. Слышится всплеск воды и вслед за ним шум раздвигаемого камыша. Кулешов и Синицын пригибаются и прячутся в зарослях. Шум приближается. Ближе. Еще ближе. Камыш пригибается уже возле самой тропинки.

— Стой! — кричит Кулешов, выскакивая из зарослей, и вдруг опускает автомат. Высунувшись из камышей, на него смотрит Орлик.

— Орлик! — вскрикивает Кулешов.

Орлик подходит к Кулешову и кладет ему на плечо голову.

— Орлик! — шепотом говорит Кулешов и обнимает шею коня. — Обыскать камыши, а я сообщу на заставу, — приказывает он Синицыну и, взяв Орлика за повод, быстро ведет его за собой.

Лунин сидит в кабинете начальника заставы. Входит дежурный.

— Товарищ старший лейтенант, пограничный наряд к получению боевого приказа на охрану государственной границы Союза Советских Социалистических Республик готов.

— Пусть заходят.

Входит Воробьев со своим напарником. Воробьев сильно изменился: он подтянут, точен в движениях, появилась даже некоторая солдатская степенность. Зато напарник сильно напоминает прежнего Воробьева: в нем много еще сохранилось от наивного колхозного парня.

— Службу нести можете? — спрашивает, как положено по уставу, Лунин.

— Так точно, — отвечает Воробьев.

Лунин проверяет оружие и снаряжение.

— Первый раз за старшего идете, товарищ Воробьев?

— Так точно, в первый раз.

Оглянувшись на напарника, Воробьев говорит вполголоса:

— Ну что ногами перебираешь? Стой ровно.

— Мечтаете, небось, задержать нарушителя, а? — спрашивает Лунин.

— Так точно, мечтаю, товарищ старший лейтенант... Но не надеюсь.

— Как это так не надеетесь? Приказываю надеяться!

— Слушаюсь, товарищ старший лейтенант.

Воробьев с напарником идут по дозорной тропе. Справа и слева камыши вдвое выше человеческого роста. Светает. Слышится заливистое кваканье, переходящее в колоратуру.

— Скажите, пожалуйста, до некоторой степени край света, а все равно лягушки, — полушепотом говорит напарник.

— Отставить разговорчики.

Идут дальше. Лягушачий концерт внезапно обрывается.

— Слышишь?

— Что?

— Лягушки замолчали — впереди кто-то есть, — шепчет Воробьев.

Пограничники прячутся в камыши. Несколько секунд тихо. Потом слышится громкий детский плач, совсем близко. На тропе появляется женщина с плачущим ребенком на руках.

Из камышей выбегает Воробьев. Он направляет на женщину автомат и кричит:

— Стой!

Напарник с карабином отрезает ей путь назад.

Женщина становится на колени и что-то часто-часто с умоляющей интонацией говорит на своем языке.

Осторожно раздвигая камыши, стараясь не сломать ни одного стебля, согнувшись, пробирается сквозь чащу «преподобный» Джонатан. На нем зеленый брезентовый плащ с капюшоном и фуражка с матерчатым козырьком, в руках скромный портфельчик. Иногда Джонатан останавливается и сыплет на землю из желтого пузырька какой-то порошок. Вдалеке слышен плач ребенка.

Джонатан идет горным ущельем.

Джонатан ползет в кустарнике.

Джонатан карабкается по скалам.

Застава. Из конюшни к коновязи бегут солдаты с седлами. На коновязи быстро седлают лошадей.

— Первое отделение, за мной!

Первое отделение скачет вслед за командиром и исчезает за воротами заставы.

— Второе отделение, за мной!

Скачет второе отделение.

Лунин у телефона. Он докладывает коменданту о принятых мерах в связи с задержанием нарушительницы.

Комендант у телефона.

— О результатах предварительного допроса немедленно сообщите.

В канцелярии заставы переводчик допрашивает задержанную. Входит Лунин.

— Ну, что она говорит?

— По ее словам так получается: ее зовут Зебо. Она вдова. Муж в прошлом году умер в тюрьме. Это единственный ребенок. Неделю тому назад он заболел. Она ходила с ним к мулле, носила лоскуток его рубашки на могилу Имама — это у них такой обычай. Ничего не помогало. Ребенку становилось хуже. Тогда она пошла к американскому мулле.

— К американскому мулле?

— Да, так она его называет. Говорит, добрый и ученый человек. Он дал порошки, и ребенку сделалось лучше. Она пошла к нему вторично. Американский мулла сказал, что ребенок все равно умрет, что спасти ребенка может только русский офицер-доктор.

Переводчик что-то спрашивает у женщины. Она кивает утвердительно и говорит длинную фразу, в которой несколько раз повторяются слова «офицер-доктор».

— Она говорит, что русский офицер-доктор может лечить от всех болезней, и просит пустить ее к офицеру-доктору.

Женщина снимает с себя монисто из золотых и серебряных монет. Протягивая его Лунину, она о чем-то просит со слезами на глазах.

— Она говорит, что отдаст доктору эти монеты. Пусть только он согласится лечить ее ребенка.

— Как она перешла границу?

— Ее этой ночью перевез на резиновой лодке «американский мулла».

Опять переводчик спрашивает женщину, и она отвечает утвердительно.

— Он перевез ее и показал, куда итти.

— А сам? — спрашивает Лунин.

Переводчик спрашивает. Женщина неуверенно отвечает.

— Она думает, что он поплыл обратно. Но не уверена. Во всяком случае, он пожелал ей счастливого пути и скорейшего выздоровления ребенка.

— Так! Понятно.

Лунин бежит к телефону. Докладывает коменданту:

— Товарищ полковник, говорит старший лейтенант Лунин. Результаты допроса подтверждают ваше предположение, что нарушительница шла не одна. Да... Да... Она называет его «американский мулла». Да... Я уже приказал... Уже сделано... Слушаюсь.

Вера Александровна в сопровождении своих учеников идет по овригу. Подмышкой у нее стопка школьных тетрадей.

Сильный ветер колеблет шаткий плетеный карниз. Поднявшаяся пыль покрывает все как бы туманом.

Вера Александровна боязливо шагает, стараясь держаться подальше от края. Кончается овринг и переходит в узкую горную тропу.

— Ну, спасибо, мальчики, — говорит Вера Александровна. — Ступайте домой. Дальше я сама пойду. Вам, наверно, смешно, что учительница у вас такая трусиха.

— Привыкнете, Вера Александровна, — говорит паренек постарше.

Широкая дорога между двумя стенами пригибающихся и шумящих камышей. Порывы ветра вздымают и гонят по дороге столбы пыли.

Из камышей высовывается Джонатан. Он озирается по сторонам, потом быстро перебегает дорогу и скрывается в зарослях камышей. На мягком грунте дороги остаются четкие следы. Ветер гонит тучи песка и пыли. Следы становятся менее заметными. Новый порыв ветра, и следы окончательно исчезают.

...Из камышей почти в том же месте, откуда появился Джонатан, выходят на дорогу Марченко и Симонян. Марченко ведет в поводу собаку. Встреченная песчаным вихрем, собака припадает к земле, чихает и старается спрятать морду в лапы.

— Ищи, Вулкан, ищи! — понукает собаку Марченко.

Вера Александровна идет по горной дороге, которая вьется над пропастью, прилепившись к почти отвесной каменной стене.

Ветер метет пыль и песок. Вере Александровне то и дело приходится прикрывать рукой глаза. Иногда при особенно сильных порывах она останавливается и поворачивается к ветру спиной. Навстречу ей скачут три пограничника. Это старшина, Иванов и еще один солдат с заставы.

— Вера Александровна! — остановив коня, удивленно говорит старшина. — Как же это вы в такую погоду одна, можно сказать, путешествуете?!

— Довольно уж меня провожать — не маленькая.

— Что вы, Вера Александровна! Это здесь еще, можно сказать, до некоторой степени тихо. А как подниметесь к Черному Камню, так там такое делается! С ног сбивает, а пылища — руки собственной не видно, можно сказать.

— Дойду как-нибудь.

— Как-нибудь, Вера Александровна, это у нас по уставу не положено. Безопасность движения должна быть обеспечена. Мы вот как сделаем. Вы здесь вот в затишке на камешек садитесь и сидите. А я сейчас на заставу сообщу, и за вами приедут. Сейчас у нас сколько? — старшина смотрит на часы. — Шестнадцать тридцать пять. Я попрошу,

чтоб Кулешова на Орлике прислали. В семнадцать ноль-ноль здесь будет. Мы бы, конечно, вас сами проводили. Но, можно сказать, нельзя — служба.

Откозыряв, пограничники поскакали.

По крутой тропе карабкается Джонатан. Достигнув гребня, он чуть не падает, встреченный неистовым порывом ветра. Пригнувшись и придерживая рукой фуражку, Джонатан начинает спускаться.

Из ворот заставы во весь опор выскакивает на Орлике Кулешов и скрывается в пыльном тумане, застилающем дорогу.

По крутой тропе вслед за натянувшей поводок собакой карабкаются Марченко и Симонян. Достигнув гребня, они вынуждены остановиться, встреченные бурными порывами ветра, затем начинают спуск.

На камне за выступом скалы, прикрывающим ее от ветра, сидит Вера Александровна. Смотрит на часы.

Спасаясь от все усиливающегося ветра, огромная, в несколько тысяч голов, отара овец и баранов спускается с горных пастбищ на дорогу. Библейского вида гуртовщики верхом на ослах отгоняют палками овец от обрывистого края дороги. Блеют овцы. Кричат гуртовщики.

Скачет по дороге Кулешов.

Пригнувшись, идет Джонатан по горной тропе. Доходит до разветвления и направляется налево. Поднятая восточными ветрами пыль окутывает все вокруг густым облаком.

Плоские, словно вырезанные из бумаги, зубчатые вершины гор. Доносится далекое ржание коня. Джонатан круто поворачивает и идет обратно. Доходит до разветвления и торопливо шагает теперь уже направо.

Конный наряд в горах. Невозможно заставить лошадей итти против гонимой ветром серой тучи пыли. Они отфыркиваются, ржут и поминутно останавливаются. Всадники спешились и ведут лошадей в поводу.

Джонатан идет по тропе. Впереди слышится лай и повизгивание собаки. Джонатан бросается в сторону и, карабкаясь со скалы на скалу, исчезает в горах.

Кулешов скачет по дороге. Ему преграждает путь медленно двигающаяся лавина овец и баранов. Кулешову приходится пробиваться против течения этого живого потока длиной в несколько километров.

Вера Александровна попрежнему сидит на дороге, прячась за выступом скалы от разыгрывающегося урагана. Внезапно она вздрагивает и настораживается. Град камней с шумом скатывается на дорогу, и сквозь пыльную пелену она видит в нескольких шагах от себя не то спрыгнувшего, не то свалившегося откуда-то сверху человека в изодранном брезентовом плаще и фуражке с матерчатым козырьком. Джонатан опасливо оглядывается и несколько секунд стоит в нерешительности, не зная, куда итти.

Заинтересованная странным появлением и поведением незнакомца,

Вера Александровна следит за ним из-за выступа, стараясь остаться незамеченной.

Джонатан еще раз озирается и затем вынимает из портфеля карту в целлулоидном планшете. Некоторое время он стоит на месте, то заглядывая в карту, то озираясь по сторонам. Наконец, определив, повидимому, нужное направление, он решительно зашагал по дороге мимо прижавшейся к скале Веры Александровны.

Она смотрит ему вслед. Фигура Джонатана делается все меньше и меньше и вот-вот окончательно растает в пыльном мареве.

Вера Александровна в явном смятении хочет итти за ним, даже делает несколько шагов, но затем снова торопливо отбегает к скале. Смотрит на часы, смотрит в ту сторону, откуда должен появиться Кулешов. Никого нет. Вера Александровна снова бросается вслед за Джонатаном. Она почти догоняет его и кричит:

— Гражданин! Одну минуточку! Гражданин!

Джонатан, вздрогнув, резко останавливается.

— Вы меня? Что случилось, товарищ?

— Видите ли... Дело в том... Со мной случилось несчастье.

— Какое?

— Я подвернула ногу и чувствую, что мне одной не дойти. Вы не можете меня проводить?

— К сожалению, не могу. Я очень тороплюсь. — Джонатан хочет итти дальше.

— Постойте. Куда же вы?

— Это не важно куда! Важно, что я тороплюсь, — не останавливаясь, говорит Джонатан.

— Тогда у меня к вам вот какая просьба: скажите нашим пограничникам у шлагбаума, чтобы они прислали ко мне человека.

Джонатан сразу остановился.

— У какого шлагбаума?

— Тут за поворотом, недалеко. Его вчера только установили. Там теперь будет пост. Проверка документов. Вы им скажите, что жена директора совхоза просит, Софья Григорьевна... Меня тут все знают.

— А вам, Софья Григорьевна, в эту сторону итти?

— Да, в эту. Совсем близко.

— Ну, если близко, то уж давайте я вас провожу. Я хоть спешу, но, как у нас в народе говорится: поспешишь — людей насмешишь.— Джонатан сделался необыкновенно любезен: — Разрешите взять вас под руку.

Он хочет взять Веру Александровну под руку с таким расчетом, чтобы ей пришлось итти по обрывистому краю дороги.

— Нет, я вас попрошу взять меня с этой стороны. Я ведь правую ногу подвернула. — И Вера Александровна прижимается к скалам подальше от пропасти.

Кулешов все еще пробивается через бесконечную отару. Гуртовщики отгоняют овец, стараясь расчистить ему путь.

Джонатан ведет под руку Веру Александровну. Они приближаются к расщелине в каменной стене, вдоль которой идет дорога.

— ... Но все-таки не говорите, как же не скучать без театров, без симфонических концертов,— продолжает начатый разговор «преподобный» Джонатан.

— Глушь, конечно. Но я привыкла... — рассеянно говорит Вера Александровна, пристально вглядываясь в серые клубы пыли, гонимые попутным ветром.

— Да, глушь... Хотя у поэта сказано: «Но сохраняется лучше в глуши первоначальная свежесть души...»

И тут Джонатан резким движением отталкивает Веру Александровну и бросается в расщелину.

Вера Александровна бежит за ним, крича изо всех сил:

— На помощь, товарищи! Сюда! Сюда!

Джонатан останавливается, поворачивается и не спеша вплотную подходит к Вере Александровне:

— Замолчите!

Он направляет на нее пистолет.

— Ну что ж, стреляй! Стреляй, мерзавец!

— Не кричите. И не изображайте из себя героиню. Вы отлично знаете, что я не буду стрелять в женщину.

— Врешь! Просто боишься, что на выстрел прискачут пограничники. Помогите! Сюда! Помогите!

— Молчите, черт вас подери!

— Помогите! — еще раз успевает крикнуть Вера Александровна.

Шпион набрасывается на нее и зажимает ладонью рот. Борьба.

Вера Александровна отчаянно сопротивляется. Она кусается, царапается, отбивается руками и ногами. «Преподобному» Джонатану удается оттеснить Веру Александровну к самому краю пропасти.

Кулешов пробрался, наконец, через отару и карьером мчится по дороге.

На краю пропасти все еще продолжается борьба. Джонатан резко толкает Веру Александровну. Она взмахивает руками, пытаясь сохранить равновесие, и падает вниз. Джонатан, тяжело дыша, заглядывает в пропасть. Зацепившись за кустарник платьем, на крохотном уступчике лежит Вера Александровна и слабо стонет. Джонатан скверно выругался по-английски.

Слышен приближающийся стук копыт. Джонатан еле успевает спрятаться за кучу валунов. Ветер кружит и треплет рассыпанные Верой Александровной школьные тетрадки. Кулешов подъезжает и резко осаживает коня. Слезает. Поднимает тетрадку. Читает: «Ученика 4-го класса «б» Пулата Джабарова»... Подходит к краю пропасти. Смотрит вниз и сразу же торопливо подводит к самому краю Орлика. Разматывает притороченное к седлу кольцо веревки, обвязывает шею коня ближе к холке, конец пропускает под луку седла.

— Стой, Орлик! Стой!

Кулешов с помощью веревки начинает спускаться в пропасть.

Орлик стоит неподвижно, твердо упершись в грунт всеми четырьмя ногами. Из-за валунов выходит Джонатан. В руке у него нож. Он подходит к коню с явным намерением перерезать веревку. Увидев чужого, Орлик злобно ржет и бьет передними ногами. Подойти к нему невозможно.

Раскачивается на веревке Кулешов. Его несколько раз ударяет о каменную стену обрыва.

— Стой, Орлик! Что такое? Стой!

Джонатан пробует подойти к Орлику с другой стороны. Орлик ударяет его задней ногой. Джонатан падает. Потом встает, прихрамывая, идет к расщелине и торопливо карабкается по крутому склону.

Кулешов уже на уступе. Он осторожно приподнимает голову потерявшей сознание Веры Александровны. Она открывает глаза, хочет что-то сказать, но вместо слов получается стон. Глаза снова закрываются.

— Вера Александровна! Вера Александровна!

Она продолжает чуть слышно стонать.

Кулешов, правой рукой поддерживая Веру Александровну, левой нажимает спуск автомата и дает три коротких сигнальных очереди.

Комната сотрудников экспедиции по разысканию стойбища Гога и Магога.

Комната наполнена вооруженными людьми в чалмах и халатах.

— Где наш Исмаил-бек? Где он? Что вы с ним сделали? Куда вы его девали? — кричат они, плотной стеной окружив перепуганных сотрудников экспедиции во главе с господином Бриджером.

— Они убили его,— взвизгивает кто-то истошным голосом, и толпа еще тесней смыкается вокруг них.

— Какая нам выгода его убивать, — кричит Бриджер. — Исмаил-бек исчез. Для нас это такое же несчастье, как и для вас. Даю вам слово, что мы приложим все усилия...

— А где отец Джонатан? Где начальник? Почему он тоже пропал? — раздаются со всех сторон угрожающие голоса.

— Преподобный отец Джонатан уехал по делам экспедиции, — стараясь перекричать толпу, объясняет Бриджер.

— Раньше он был начальником, а теперь ты стал начальником. Ты убил его, чтобы сесть на его место,— протискиваясь вперед, говорит человек со шрамом на лице.

— Он убил и его и нашего Исмаила,— вторит ему другой.

— Он, он убил! — подхватывает вся толпа и бросается на Бриджера. Схватив его и помощников, толпа тащит их к двери.

Дверь открывается, и на пороге появляется Джонатан. Покрытый грязью, приставшей сырыми комьями к его изодранному во многих местах плащу, с похудевшим, изможденным, как после долгой болезни, лицом, застывает он на месте, стараясь понять происходящее.

— Начальник...— шепотом произносит ближе всего стоящий к нему человек.

— Начальник! Начальник! — узнают его остальные.

— Что случилось, дети мои? — спрашивает Джонатан.

— Где наш Исмаил-бек? Где он? — волнуется толпа.

— Исмаил-бек убит, дети мои,— говорит Джонатан.

Крики и шум усиливаются.

— Убит из-за угла русским солдатом, — кричит Джонатан.

В комнате наступает продолжительная тишина.

— Почему мы должны верить тебе, начальник? — раздается наконец голос человека в желтой чалме с длинной седой бородой.

Джонатан подходит к столу и, положив руку на библию, торжественно говорит:

— Клянусь именем господа нашего Иисуса Христа, что я говорю правду. Клянусь его пречистою матерью, что я любил Исмаила-бека, как брата. Клянусь, что я был на той стороне и видел его убийцу.

— И ты не отомстил ему?

— Что может сделать пеший человек против конного, Джафар,— печально говорит Джонатан. — Он ускакал от меня на коне Исмаил-бека. Кто может догнать такого коня?

— Ты говоришь неправду, начальник,— снова выступает человек с седой бородой. — Никто, кроме самого Исмаил-бека, не мог сесть на его коня.

— Клянусь этой святой книгой, — поднимает Джонатан над толпой золотую библию, — что я говорю правду. Дети мои, идите в лагерь и передайте всем то, что вы слышали от меня. И пусть я умру без покаяния, если кровь брата моего останется без отмщения.

С криками, потрясая оружием, толпа устремляется к дверям.

У крыльца дома, где живет Лунин, стоит группа школьников. В руках у одного из мальчиков огромный букет. Он прижимает его к груди, а Катя тянет к себе.

— Отдай!

— Не отдам.

— Отдай! Ты вовсе даже не из ее класса.

— Тише вы, делегаты, — говорит подошедшая Полина Семеновна.

На крыльце появляется Лунин.

— Ну как она? — спрашивает Полина Семеновна.

— Заснула, — шепотом говорит Лунин.

Верхом на коне к крыльцу подъезжает врач. К нему подбегают Лунин и Полина Семеновна.

— Неужели вы не могли раньше приехать? — взволнованно и раздраженно говорит Лунин.

— Не мог, — спокойно отвечает врач. — А что случилось? Разве ей со вчерашнего дня стало хуже?

— Я не говорю, что хуже. Но могло быть хуже. А вам, повидимому, все равно.

— Да вы не волнуйтесь. Что она, жалуется на что-нибудь? Боли?

— Она ни на что не жалуется. И ничего у нее не болит. И вот именно это обстоятельство меня больше всего беспокоит.

— Причина для беспокойства, действительно, весьма основательная... Полина Семеновна, привет вам от Андрея Андреевича.

— Ну как, как он? — спрашивает Полина Семеновна.

— Отлично. Сегодня швы сняли. Дня через три отпустим. Пойдемте к больной, товарищ Лунин.

На двор заставы возвращаются несколько пограничников. Люди, кони и собаки покрыты пылью. Лица у солдат невеселые, усталые. Сзади всех едет Воробьев. Он держит за хвост убитого фазана. Из кухни выглянул повар и подбегает к проезжающему мимо Воробьеву.

— Ну как?

— Никак. Все камыши прочесали. И следов нет... Вера Александровна как? Жива?

— Живая. Испугалась сильно, а такого ничего нет. Доктор намедни был, говорит — обойдется.

— Слушай, Дробышев. Я вот фазана в камышах убил. Приготовь его как-нибудь повкуснее и отнеси старшему лейтенанту на квартиру. Скажи — от Воробьева Вере Александровне. Для разнообразия пищи, скажи, от Воробьева. Можешь постараться?

— Сделаем!

Комната Лунина. Врач и Лунин у постели Веры Александровны. У всех троих веселые, счастливые лица.

— Ну вот, а вы говорите — чудес не бывает. Через недельку бегать будете, Вера Александровна. Значит, цинковая мазь ей, а вам, товарищ Лунин, валериановые капли и холодные обтирания по утрам.

— Вы, значит, на меня все-таки обиделись, Василий Петрович?

Врач вытягивается и, приложив ладонь к виску, четко, по-военному произносит:

— Так точно, товарищ старший лейтенант!

— Что это? — улыбаясь, спрашивает Вера Александровна.

— Ничего. Он понимает. — С этими словами врач выходит из комнаты.

— Верочка, а у тебя правда ничего не болит?

— Коленка очень ноет и локоть, — и, помолчав, спрашивает: — А его не поймали?

Лунин помрачнел.

— Ты подумай только, как ему повезло мерзавцу. Только вас с Кулешовым нашли, ветер еще усилился. Форменный самум разыгрался. В двух шагах ничего не видно. Вот он и проскочил.

— Не надо лоб морщить, Сережа.

— Я не морщу.

— Нет, морщишь. Подойди сюда. Ближе.

Вера Александровна целует склонившегося над ней Лунина.

— Я тебя очень люблю, Сережа. Очень... А ты меня еще больше.

— Как ты догадалась? По глазам видишь?

— Нет, по сапогам. За все время, что я тебя знаю, первый раз нечищенные. Вот, значит, как ты из-за меня волновался.

— Не хочу врать, Верочка, сапоги — это, пожалуй, из-за него, — говорит Лунин, мрачно глядя на свои пыльные сапоги.

На небольшой высоте, среди камышовой заросли скрыто расположился наряд из трех человек. В наряде ефрейтор Синицын, Шумов и Марченко с ручным пулеметом.

Предутренний молочный туман тяжело лег на реку и мешает вести зрительное наблюдение. Пограничники чутко прислушиваются. С той стороны доносится ржание коня. Слышится далекий голос. Снова ржание.

Синицын, согнувшись, спускается с высоты и скрывается в камышах.

Синицын стоит у телефонного столба и говорит в трубку аппарата:

— Слышим шум на сопредельной стороне. Ржание коней и отдельные голоса. Старший наряда ефрейтор Синицын.

Застава. Лунин по телефону докладывает коменданту:

— По донесению наряда, с сопредельного берега слышен подозрительный шум, ржание коней и отдельные голоса... Так точно... Слушаюсь, товарищ подполковник.

Наряд на высоте продолжает вести наблюдение. Шум с той стороны усиливается.

Лунин на дворе заставы отдает приказание сержанту развести отделения по огневым точкам. Определяет секторы обстрела.

Под покровом тумана в разных местах реки на бурдюках и просто вплавь, держась за хвосты и гривы коней, переправляются на нашу сторону люди Исмаил-бека.

Туман поредел. С высоты видны смутные силуэты людей, переплывающих реку. Когда бандиты достигают середины реки, Синицын взмахом ладони дает сигнал к открытию огня. Затрещал и задергался пулемет. Загремели выстрелы из карабина.

Хрипит и бьется в бурном потоке раненая лошадь.

Тонет убитый бандит.

Плывет разматывающаяся, уносимая течением чалма.

Свистят и шлепают по воде пули. Терпя урон, банда Исмаил-бека продолжает переправу.

Группа бандитов ведет огонь со своего берега по нашей высоте.

Застава. В казарму вбегает старшина:

— В ружье!

Торопливо вскакивают с кроватей отдыхающие бойцы. С непостижимой быстротой навертывают портянки и натягивают сапоги.

К коновязи бегут солдаты с седлами в руках. Быстро седлают коней.

В пустой столовой дымятся тарелки с супом и лежат недоеденные ломти хлеба.

Из кухни, на ходу сбрасывая халат, бежит повар. Его место у плиты занимает Мария Тихоновна.

Полина Семеновна, Зинаида Ивановна и Вера Александровна устраивают в канцелярии санитарный пункт. Вносят туда носилки, бинты, бутылки с притертыми пробками.

Лунин на коне во главе конного отряда. Рядом с ним Кулешов и Воробьев. Лунин обращается к стоящему тут же старшине:

— Вы остаетесь моим заместителем. Доложите о нарушении границы коменданту.

К Лунину подбегают Катя и Толя.

— А нам с Толькой что делать, дядя Сережа? — спрашивает Катя.

— Вы в резерве, — без тени улыбки говорит Лунин.

— Слушаюсь, — козыряет Толя, и они с сестрой убегают.

Лунин со своим отрядом карьером выносится за ворота заставы.

Старшина по телефону докладывает коменданту о нарушении границы.

Кабинет коменданта. Комендант отдает одному из офицеров приказание о приведении заставы в боевую готовность. Звонит в штаб отряда. Доносит начальнику отряда о нарушении границы и принятых мерах.

Кабинет начальника отряда. Здесь начальник отряда и Прохоров.

— Значит, вы чувствуете себя здоровым?

— Так точно, товарищ полковник.

— А доктор не возражает?

— Никак нет, товарищ полковник.

— Ну, что ж... В таком случае действуйте.

Под все усиливающимся с нашей высоты огнем банда продолжает переправу. Падают в воду сбитые меткими пулями всадники. Часть бандитов залегла на нашем берегу и обстреливает высоту из новеньких американских винтовок.

Трое бандитов подползают к камышовой заросли. Поджигают камыши. Ветер гонит дым и огонь в сторону нашего наряда.

Скачет отряд Лунина.

Двор комендатуры. Перед двумя конными взводами Прохоров верхом на коне командует:

— Са-адись! Равняйсь! На звенья рассчитайся! Полуэскадрон, справа по звеньям рысью ма-арш!

Полуэскадрон под командой Прохорова выезжает со двора.

Над огненным морем горящих камышей островком возвышается высота с нашим нарядом. Летят искры, слепят глаза клубы дыма.

Марченко с корнем вырывает охапки дымящегося камыша, не давая огню подступить слишком близко.

Скопившаяся на выгоревшем уже участке группа всадников в чалмах и халатах с визгом и криками устремляется к почти окруженной огнем высоте.

Дым и искры не дают возможности нашему наряду вести прицельный огонь, и бандитам с небольшими потерями удается приблизиться к высоте с тыла. Марченко поворачивает пулемет и посылает очередь за очередью.

По узкой тропе между горящими камышами скачет отряд во главе с Луниным. Он с фланга врезается в исмаил-бековцев, атакующих высоту.

Заметив Кулешова на Орлике, бандиты с криком устремляются к нему.

Рубка.

Новая группа переправившихся бандитов скачет на поддержку своим. Теперь нашим конникам приходится сражаться в кольце.

Богатырь Марченко вырывает из седла и сбрасывает вниз чересчур осмелевшего бандита, пытавшегося захватить пулемет.

Особенно трудно приходится Кулешову. Пробившись из одного окружения, он тут же попадает в другое. Бандиты явно охотятся за ним и за Орликом.

Рядом с Луниным сражается Воробьев. Горбоносый бородач заносит саблю над Луниным. Воробьев загораживает своего командира. Удар сабли приходится Воробьеву по голове. Кровь, как кумачовый платок, все ниже и ниже сползает из-под фуражки на лицо.

Уже немало бандитских коней лишилось своих седоков.

Несет потери и наш небольшой отряд.

— Отходить к сухому арыку! — командует Лунин.

Почти у самой реки, там, где завязался первый неравный бой банды с пограничным нарядом, лежат трупы в чалмах и халатах.

Вдалеке слышатся выстрелы. Один из «трупов» зашевелился, приподнялся на руках, прислушался, оглянулся и встал во весь рост. Это «преподобный» Джонатан. Он подходит к другому «трупу».

— Вставайте, Джордж! — Джордж тоже встает, и оба направляются в камыши.

Джонатан и Джордж снимают с себя халаты и чалмы. Они оказываются в форме пограничников. У Джонатана погоны майора, у Джорджа — лейтенанта. Усиливается далекая перестрелка.

— Все идет как нельзя лучше, — говорит Джонатан. — Ручаюсь, что они стянули к заставе все свои наряды, и нас с вами никто не остановит. А знаете, к вам идет русская форма. Жаль, что Польди не может увидеть вас в этом наряде.

— Боюсь, что она вообще больше меня никогда не увидит.

— А ну вас к черту, Джордж! Не каркайте!

Разговаривая, шпионы пробираются по тропке среди камышей.

Бой на подступах к заставе продолжается.

Лунин приказывает Кулешову:

— Скачите тропой через перевал. Доложите коменданту: отхожу с боем к заставе. Прошу прикрыть направление на комендатуру.

Кулешов скачет выполнить приказание. В погоню за ним устремляется бо́льшая часть банды.

Шпионы спускаются к тому месту, где Джонатан столкнул в пропасть Веру Александровну. Сейчас он невольно подходит к краю дороги и заглядывает вниз. Идут дальше, подходят к оврингу.

— Пройдем овринг и сразу же за поворотом кишлак. От кишлака до района не больше двух километров. А там в автобус и... веселей, товарищ Добровольский, веселей! А то вы совсем не похожи на офицера, едущего в отпуск.

— В бессрочный,— бормочет Джордж.

Во весь опор скачет на Орлике Кулешов. Преследующие его бандиты растянулись в длинную цепочку. Но передние всадники почти не отстают от Кулешова, который увлекает преследователей в узкое ущелье.

Переменным аллюром движется по дороге конный отряд под командованием капитана Прохорова.

Из ущелья Кулешов выскакивает на небольшое плато, со всех сторон окруженное отвесными стенами неприступных гор. Только в одном месте плато узким треугольником врезается в горы и переходит в тропу, змеей ползущую к перевалу.

Кулешов, преследуемый бандитами, низко пригнувшись к шее лошади, скачет по направлению к тропе.

Сложенная из диких камней двухметровая стена, оставшаяся от древней крепости, преграждает ему путь. Но Орлик, только задними копытами слегка стукнув о камни, преодолевает препятствие.

Несколько бандитов пытаются тоже перескочить через стену, но лошади падают, и всадники вылетают из седел.

В банде происходит замешательство. В это время раздается команда:

— Шашки к бою. В атаку карьером! Марш, ма-арш!

Неожиданно появившийся отряд Прохорова с тыла атакует растерявшихся и буквально припертых к стене бандитов.

Они бросают оружие и поднимают руки вверх.

Джонатан и Джордж подходят к кишлаку.

— В деревню, пожалуй, я пойду один. У вас слишком постная физиономия, Джордж. Ждите меня здесь.

Кулешов рысью подъезжает к кишлаку. К нему навстречу, издали еще делая руками знаки, бежит женщина.

— Стой, товарищ сержант, слушай. К нам в кибитку офицер зашел. Говорит, в отпуск едет, дорогу в район спрашивает. Мы всех офицеров знаем, такого не знаем. Мужчины все на заставу пошли. Начальник вызвал. Одни женщины дома. Что делать? Мы ему чай давали, лепешки давали. А он говорит: не хочу больше кушать. Что делать? Сюда ехай, сержант.

— Сейчас разберемся, — говорит Кулешов, слезая с коня. — Стой здесь, Орлик. Стой.

Кулешов заходит в дом. Женщина тревожно ждет у крыльца. В доме раздаются выстрел, крики, и через несколько секунд Кулешов выводит Джонатана со связанными руками. С помощью женщин сажает его на Орлика, скручивает ему ноги под брюхом коня и сам садится в седло.

Из дома выбежали две старухи и несколько женщин помоложе.

— Спасибо, товарищи! Спасибо! — говорит Кулешов.

Он трогает Орлика шенкелями и скачет со связанным Джонатаном.

Кишлак остается далеко позади.

Из-за камня выбегает Джордж и стреляет из пистолета.

Кулешов тоже стреляет. Джордж падает на спину, широко раскинув руки.

Кулешов хочет остановить Орлика, но поводья выпадают у него из руки. На спине расползается по гимнастерке черное пятно. Орлик продолжает скакать. Ослабевшие ноги не держат уже Кулешова в седле. Орлик косится назад и замедляет ход. Кулешов падает на землю. Стонет. Орлик останавливается.

— Не получилось, господин сержант,— говорит Джонатан и зубами начинает распутывать узел на связанных руках.

Кулешов приподнимается:

— Домой, Орлик, домой! Рысью!

Орлик рысью несет мотающегося во все стороны Джонатана.

— Карьером, Орлик! Карьером! — из последних сил кричит Кулешов и теряет сознание.

Около ворот заставы на корточках сидят сдавшиеся бандиты. Их охраняют часовые. Слышится топот копыт, тяжелое конское дыхание, и мимо пленных прямо в ворота галопом проносится взмыленный Орлик с болтающимся вниз головой Джонатаном.

Женщины из кишлака склонились над лежащим на земле Кулешовым. Одна осторожно приподняла ему голову, другая поит его из тыквенной бутылки.

— А я думала, ты совсем мертвый, товарищ Кулешов. Совсем, думала, мертвый.

— Ну что ты! Как же я могу умереть? Мне еще три месяца на действительной служить. А потом на сверхсрочную останусь. В отпуск надо съездить. Жену привезти на заставу.

— А ты на мне женись, как поправишься, — сверкнув белыми зубами, говорит смуглая красавица и тут же застеснявшись, а может быть, и кокетничая, закрывает лицо рукавом.

— Нет... мне курносую нужно, — мечтательно говорит Кулешов.

Кабинет следователя МГБ. За окном московский пейзаж. Над крышами домов возвышаются башни высотных зданий.

По одну сторону стола сидит следователь, по другую Джонатан.

— Так...— говорит следователь. — Может быть, вы, все-таки, расскажете поподробнее, какое у вас было задание.

— Я уже вам говорил: тридцатого числа я должен был быть в определенном месте и встретиться там с нашим человеком.

— Что же это за место?

— На этот вопрос я отвечать отказываюсь.

— Это ваше право. А с кем вы должны были встретиться?

— И на этот вопрос я тоже не хочу отвечать.

— Как знаете.

Следователь нажимает кнопку звонка на столе.

Дверь открывается, и в кабинет вводят Картера.

Увидев Картера, Джонатан быстро вскакивает, хочет что-то сказать, но не говорит и, махнув рукой, снова медленно опускается на стул.

Картер, встретившись взглядом с Джонатаном, тут же опускает глаза и мрачно смотрит на носки своих сапог.

— Вы что-то помрачнели, господа,— иронически говорит следователь. — В чем дело? По-моему, у вас все очень удачно складывается:

сегодня как раз тридцатое число, вы находитесь в определенном месте и встреча ваша, как видите, состоялась.

Застава. В чисто выбеленной светлой комнате деловито суетятся Зинаида Ивановна, Полина Семеновна, Мария Тихоновна и Вера Александровна. Вера Александровна хлопочет больше всех.

Женщины застилают постель белым покрывалом, кладут на подушки кружевную накидку, ставят на комод зеркало.

— А сюда мы коврик повесим, — говорит Вера Александровна.

— Какой коврик? — встревожилась Полина Семеновна. — Это тот, что ты из Москвы привезла? Пушистый? Ни за что не позволю.

— А без коврика ничего не выходит. Никакого уюта не получается.

— А для уюта мы ей цветы на окна поставим.

— Какие цветы?

— Бегонии, что у тебя на окне стоят.

— Ваши? Ни за что не отдам,— категорически заявляет Вера Александровна и, высунувшись в окно, кричит: — Катя! Катя! Беги в мою комнату и принеси сюда коврик.

— Это какой, с кисками? — спрашивает Катя.

— Да нет, который над кушеткой висит.

— Вера Александровна, а чем вы все тут занимаетесь?

— Комнату приготавливаем. Ты разве не знаешь, что к товарищу Кулешову завтра утром жена приезжает.

В небольшом помещении выстроен боевой расчет заставы.

Перед строем Прохоров и Лунин.

На правом фланге, несколько впереди строя, Кулешов, на нем погоны старшины.

— Застава, смирно! — командует Прохоров. — Слушай боевой приказ! Застава охраняет участок государственной границы Союза Советских Социалистических Республик...

Слова приказа, ежедневно повторяемого на всех пограничных заставах нашей необъятной Родины, звучат торжественно и строго.

Из наплыва появляется иссеченный вечерними тенями суровый горный пейзаж. По оврингу проезжает конный патруль.

В дозоре у реки, среди камышей, сжимая в руках карабин, лежит солдат. Рядом с ним, чутко насторожив уши, сидит овчарка.

На возвышении виден пограничный столб с государственным гербом СССР и около него на посту, зорко всматриваясь вдаль, стоит солдат-пограничник.

Н. ФИГУРОВСКИЙ

Докучаев

В начале июня 1876 года сильные юго-восточные ветры, уже целую неделю дувшие над черноземными степями Поволжья, перешли в жестокий и сухой шторм. Земля, истощенная засухой, была не в силах противостоять разрушительному действию бури; произошло редкое и грозное явление природы, поразившее людей ужасом.

В науке оно называется черной бурей. Как будто безумное расточительство овладело природой. Все то, что было взлелеяно ею на протяжении весны, все то, что заботливо растила она и наполняла соками жизни, разрушается теперь с каким-то яростным ожесточением. Ветер обрывает листья травы, недозрелые колосья, обнажает корни, и черные тучи пыли, зловеще клубясь, поднимаются к раскаленному небу. Бушует настоящий степной буран, только вместо снега летит черноземная пыль.

С нескрываемым беспокойством и страхом смотрят жители степного села на дымящуюся землю, на обнажающиеся поля. Одни молча осеняют себя и детей крестным знамением, другие пытаются что-то сказать, но слабые голоса их не слышны за воем ветра, за шорохом земляных частиц. Рушатся изгороди и соломенные крыши.

В комнатах постоялого двора, стоящего на отшибе, полумрак. Дребезжат оконные стекла. Хмурые подавленные люди молча ходят, сидят, стоят у буфетной стойки. Тщедушный старичок священник уныло качает пушистой седенькой головой:

— О!.. Разорение великое!.. Идет беда за бедой на обитателей земли за беззакония...

Местный помещик-однодворец Мамонов, худой нервный человек с оттопыренными ушами, оборачивается к нему:

— Батюшка! Перестаньте! Ну что вы стонете, право! Вам-то что? Урожай что ли у вас погибает?

— Я лицо духовное... пастырь!..

— Ну и что? Стадо ваше как паслось, так и будет пастись! А у меня весь капитал по ветру летит. Все приданое жены улетает прахом, и я молчу! Господи! Что делать? Черт возьми! Черт меня побери!

— Эх, господин! Ежели вы так убиваетесь, мужику одно остается — руки на себя наложить, — угрюмо говорит сидящий на лавке у стены крестьянин Андрей Тиунов.

— Пошел вон! — отвечает Мамонов, срывая на крестьянине тоску и злобу, овладевшие его жалкой душой.

— А ты не особенно! Я тебе не собака, гонишь... — говорит Тиунов.

— Я тебе покажу, кто ты таков! Я тебе растолкую! — Мамонов замахивается, но, опасаясь все же ударить человека крупнее и сильнее

себя, смахивает с лавки на пол деревянный ящик, звякнувший при падении.

Тиунов бросается поднимать, но молчавший до сих пор у окна Докучаев удерживает его:

— Подожди, Андрей! Не тронь! Вы бросили мой микроскоп! Извольте поднять! — говорит он Мамонову.

Тот выпрямляется в отчаянной попытке соблюсти собственное достоинство:

— То есть... Позвольте!

— Нечего мне вам позволять! Поднимите!

— Я... Вы...

— Поднять микроскоп!

Мамонов нагибается и поднимает ящичек.

— Возьми, Андрей! — говорит Докучаев и отворачивается к окну.

Мамонов красный, трясущийся от обиды, отдает Тиунову ящичек.

— О, времена! — громко вздыхает священник, — и в сердцах человеков грубость, и в природе зло.

— Глупости! — обрывает его Докучаев. — Нет в природе ни зла ни добра. Все эти бури, засухи, суховеи лишь кажутся злом. Не умеем ими владеть! А стоит их изучить, научиться управлять ими, и они будут работать нам на пользу.

Аристарх Дерябин, одряхлевший мелкий помещик, обозленный на вселенную и на человечество, с нескрываемым сарказмом оборачивается в сторону Докучаева:

— Прежде, сударь мой, должен вас уведомить, люди совсем не ученые были, жили проще, а, могу вам сообщить, и мужик был сыт и помещик доволен. От разврата все, сударь мой! Избаловался народ-с, должен вам сказать! Эй, ты! Как тебя? — Аристарх обращается к Тиунову. — Твой отец, наверно, лапти носил?

— Носил, — отвечает Тиунов.

— А без хлеба-то не сидел, а?

— Урожаи прежде получше были...

— Ага, получше! — злорадно подхватывает Аристарх. — А зато тебя освободили, на тебе зато сапоги!

— Одна только слава, что сапоги! — отвечает Тиунов. — Худые, господин! Во, смотри!

— Все-таки сапоги есть, а хлеба нет... Вот он разврат!

— Суждение не свыше сапога... А не наша ли барщина благословенная до того довела землю, что на ней уже и трава не растет, не только хлеб? — спрашивает Докучаев.

— Так что ж... — поспешно с лукавым недоумением говорит Тиунов, — может, снять сапог прикажете? Авось возродится.

Послышался смех окружающих.

Аристарх зашипел, как гусак, но ответить не успел. Распахивается дверь, и на пороге появляются богатый помещик Алексей Сергеевич Ермолов, молодой, начинающий полнеть человек, и его жена — стройная, красивая женщина. К ним подскакивает половой, помогает сбросить пыльники, отряхнуть одежду. Разговоры прекращаются, все в зале с почтением смотрят на вошедших.

— Вот Африка!.. — говорит Ермолов, вынимая платок.

— Светопреставление, Алексей Сергеевич! — подтверждает священник кланяясь.

Ермолаев с женой проходят в комнату, которая специально оборудована для гостей «почище».

Здесь они застают отставного генерала Елизарова и богатого прасола Булдыгина. Генерал Елизаров, человек грубый и веселый, подсчитывал что-то на бумажке, а прасол, поджав губы и сдвинув

тощие брови, проверял на маленьких конторских счетах результаты генеральских вычислений.

Они поднимаются навстречу вошедшим. Генерал с откровенной радостью, а прасол с хмурым почтением.

— Здравствуйте, господа! — говорит Ермолов.

— О-о! Здравствуйте! — Генерал пожимает руку Ермолову, целует руку его жене. — Лидия Платоновна! Алексей Сергеевич! И вас сюда стихии забросили! Прямо ноев ковчег у нас!

— Скорее, пир во время чумы, — улыбаясь, отвечает красавица, заметив погребец с винами.

— Верно, что во время чумы! — говорит прасол. — Совсем очумела погода! Что делает!

— Убытки подсчитываем, Алексей Сергеевич! — говорит генерал. — Тысяч в семьдесят Крокодилу Крокодилычу эта буря обойдется!

Прасол вздыхает.

— Божья воля... Алексей Сергеевич, почитай, тоже терпит убытки.

Ермолов усмехается, а генерал говорит:

— Ах! Крокодил Крокодилыч! Ишь куда хватил! Равняется!.. Алексей Сергеевич ничего не теряет! Так, Алексей Сергеевич?

— Может быть... — соглашается Ермолов.

— У Алексея Сергеевича, — убежденно говорит генерал, — здесь хлеб повыметет, зато в полтавских имениях урожай вздорожает! Баш на баш и выйдет!

— Хлебом сами торговать будете али переуступите кому? — спрашивает прасол, мгновенно оценивший и понявший положение Ермолова.

— А у вас свободные деньги есть, Корнила Корнилович? — вопросом отвечает Ермолов.

— Освободить можно...

— Готовьте сено. Мой вам совет! Корма готовьте! Зимой мужики, чтобы прокормиться, свою скотину за бесценок продавать будут. Вот и покроете все.

— Алексей Сергеевич! Ну зачем вы этому кровопийце советы даете? — Восхищенный генерал обращается к Ермоловой. — Двумя словами Крокодилу состояние спас! Смотрите, как у него глазки-то разгорелись! Алтынная душа!

— Это, пожалуй, верно, — медленно, как бы собираясь с мыслями, говорит прасол.

— Светлый разум у вас, Алексей Сергеевич! — генерал подходит к Ермолову. — Стратег! Слово чести! Иначе вас и не назовешь!

Ермолов, улыбаясь, смотрит в соседнюю комнату, где вокруг Докучаева все еще кипят помещичьи страсти.

— Ну, прочитали вы Гумбольта, вижу! — отвечает Докучаев на петушиный наскок маленького человечка в очках и клетчатом сюртуке. — Вычитали у него, что степи высыхают медленно, но верно, по необъяснимым причинам. Да поймите же, наконец, что необъяснимого нет! Нет, поняли? Все можно разгадать. Больше того! Управлять можно всем. Слепорожденные!.. Как можно не видеть этого?

— Вы не пророк, однако! — обижается маленький читатель Гумбольта.

— Я не пророк. Я естествоиспытатель!

— А коли вы испытываете естество, так не смущайте наш дух тревогой! Мы утешения жаждем! — кипятится Аристарх.

— В чем утешения? Кому? За что? За то, что вы землю грабите? За триста лет ничего умнее сохи не придумали. Привыкли брать из кармана и ничего не вкладывать! Леса вырубили, землю опустошили, а теперь стонете: утешения нам, утешения! Смотреть противно!

— Что это за сумасшедший такой? — удивляется генерал. — Пророк Иеремия в пустыне!..

— Очень умный человек! — сухо отвечает Ермолов.

Он подзывает стоящего у дверей полицейского урядника. Тот услужливо вытягивается.

— Кто это? — спрашивает Ермолов, показывая на Докучаева.

— Не могу знать!

— Узнай, пожалуйста!..

— Слушаюсь, Алексей Сергеевич.

Урядник подходит к Докучаеву, отдает честь.

— Честь имею! Разрешите... Здешний урядник Свистунов!

— Вам что-нибудь нужно? — спрашивает Докучаев.

— Счел долгом представиться!..

— Я под надзором полиции не состою и прошу мне не представляться!

Урядник растерянно моргает и просит:

— Виноват, тогда я вынужден полюбопытствовать насчет вашей фамилии и звания.

— Ну это другое дело! Геолог Докучаев, — иронически усмехнувшись, говорит Докучаев. — А лет мне будет тридцать. Бороду имею русую, глаза голубые. Особых примет не имею. Командирован Вольным Экономическим обществом в степи для изучения чернозема. Все?

* * *

Ночью буря утихла. Прошла гроза, и утро явилось в ослепительном сиянии чистого, необыкновенно синего неба, бездонным куполом повисшего над полуобнаженной степью. Вокруг кустов и на неровностях почвы чернеют сугробы, наметенные бурей. Следы людей отпечатываются на земле, как на снегу. Это страшно и непривычно для взгляда.

У развилины степных дорог, расходящихся в разные стороны, стоят два экипажа — легкая рессорная коляска, запряженная четверкой вороных тонконогих рысаков, и крестьянская подвода с пегой немудрящей лошаденкой. Рысаки в нетерпении подрагивают, приседают, всхрапывают. Лошаденка смирно стоит, изредка обмахиваясь хвостом. В коляске Ермолова. Она сидит неподвижно, откинувшись на подушки, как бы устав от ожидания. Стоящий у подводы Тиунов также устал от ожидания. Он топчется у своей лошаденки, поглаживает ее, отгоняет слепней, поправляет упряжь.

Докучаев и Ермолов прохаживаются по обочине.

— Напрасно вы обижаете нас, сельских хозяев, — говорит Ермолов. — Конечно, есть и староверы, но это мелкота... Они уже разоряются. А мои имения, например, дали в прошлом году триста тысяч чистых! Значит, я все-таки умею хозяйничать.

— Хозяйничать в смысле эксплуатировать землю? Да. Только могу вас заверить, что землю вы скоро истощите и ваши успехи не надолго.

— Ну... Ничто не вечно. А мы с вами разве надолго? — улыбнулся Ермолов.

Докучаев нахмурился.

— С такими мыслями, Алексей Сергеевич, вы столько пустынь разведете, что страшно подумать! Однако мне пора, — говорит он, подавая руку.

Ермолов задержал его руку в своей:

— Итак?

— Нет.

— Очень жаль. Признаться, я мечтал о таком управляющем. Как прекрасно могли бы мы с вами трудиться, изобретать, устраивать вы-

ставки... Собирать время от времени конгрессы сельских хозяев. Вы выступали бы с докладами... Право! Мои имения сделались бы светочем земледельческой культуры!.. И потом обеспечены вы были бы куда лучше, чем сейчас. Поверьте!

Проговорив эти слова, Ермолов заглядывает в глаза Докучаеву, стараясь отыскать в них тень колебания или сомнения.

— Это лестное предложение, но я не могу на него согласиться.

— Это ваше последнее слово?

— Да. Я поставил перед собой другую цель.

— Ну что ж... Вольному воля... — Ермолов оглянул окружающую их черную равнину. — Как страшно глядеть на все это... Мне кажется порой, что лет через сто-полтораста здесь будет пустыня.

— Не знаю, — глядя задумчиво вдаль, говорит Докучаев. — Возможно, и пустыня. А может быть, и рай земной. Прощайте!

— Прощайте...

Докучаев садится в телегу, Ермолов — в коляску. И они разъезжаются.

Докучаев смотрит вдаль. Великая цель уже овладела его душой. Он уже не принадлежит себе. Ни он сам, ни мысли его, ни чувства, ни сама жизнь. Тиунов оглядывается на Докучаева и, по-своему поняв его задумчивое молчание, говорит, укоризненно кивая в сторону Ермолова.

— Большой стяжатель! Вся округа стоном стонет. Всех мужиков разорил... Теперь машины заводит. Беда!

* * *

Степная деревенька, прижавшаяся к густой и тенистой березовой роще, сверкает на вечернем солнце окнами своих убогих избенок.

По дороге, протянувшейся через село, движется обоз переселенцев. Тощие лошади, скрипучие телеги и арбы, груженные всяким домашним скарбом, худые, запыленные, оборванные люди. Слышится плач детей, скрип колес, тяжелая поступь коней.

У крайней избы остановилась женщина с двумя детьми. Один на руках, другой держится за юбку.

— Подайте, ради Христа...

— Бог подаст, милая... — вздохнув, отвечает старуха. — С утра подаем, уж и самим есть нечего!

— Мама! — возмущенно крикнула Маша, высокая черноглазая румяная девушка. Она оставила на крыльце ведра, вбежала в дом и через секунду вынесла оттуда небольшой кусочек хлеба.

— Примите на здоровье!

— И подавать-то совестно. Лебеда!.. — пробормотала старуха.

— Спаси бог! — Женщина поклонилась и пошла дальше, догоняя обоз.

Маша подхватила ведра и выбежала на улицу, направляясь в степь. Пробежала мимо колодца, мимо поскотины. И вот она идет над оврагом, легко ступая босыми ногами по узенькой и влажной тропинке.

В овраге уже сумерки. Крутой обрывистый склон его с пластами старых, древних и древнейших наслоений незаметно погружается в тень. Но верхний почвенный пласт с многочисленными корнями еще освещен достаточно ярко.

Около него на выступах обрыва стоят Докучаев и Тиунов. Докучаев осторожно отделяет корни от почвы.

— Не знаю, чем бы и пособить-то тебе... — говорит Тиунов.

— А что люди-то об этом говорят?

— Мужики-то? Мужики сказывают: бог всю землю ровную сотворил... Дай-ка, дай-ка я... а уж трава и живность всякая ее и переделали.

Где подзол произошел, где чернозем объявился, где пески... Да ты посмотри только! Что ни живет — все в нее идет, сгниет, а ведь не пропадет. Вот смотри... тьфу! — червяк паршивый, а и тот свое делает: точит ее, роет, мешает. Видишь? Видишь? А корни что делают! Смотри, куда достигли. Тоже ведь землей будут. Все свою силу земле отдает. Оттого она и родит. А не будь этого — что такое земля? Камень!

Докучаев пристально глядит на него. Слова Тиунова разбудили в его душе дремавшие до сих пор мысли. И он не разумом еще, а сердцем, душой, каким-то чувством ощутил в себе понимание тайны, скрытой от него до сих пор.

— Так-то вот мужики рассуждают, — заканчивает Тиунов. — Да и немудрено. Все, гляди-ко, само показывает.

В это время на тропинку сверху спрыгнула Маша. Звонко брякнули ведра. Увидев Докучаева и Тиунова, она испуганно ахнула.

— Маша? — позвал Тиунов. — Чего боишься, дурная?

— Андрей Федорыч? — облегченно спросила она. — Ой, я подумала, нежить какая... Прямо сердце у меня захолонуло!

— Ты что? Неужто в такую даль по воду? Али в колодцах воды мало?

— А здесь вода мягкая, ключевая...

Докучаев и Тиунов спустились вниз, пропуская ее.

— Смотри, хозяйка какая! Проглядели мы с тобой, Василий Васильевич! — пошутил Тиунов.

Нагнувшись, Докучаев поднял с земли окаменелую раковину.

— А это что, Андрей? Как народ говорит?

— Это? Тут, Василий Васильевич, соглашения нет. Одни считают, что это чертов палец. Другие говорят, и я тоже так полагаю, что это громовая стрела. Молния ею бьет в землю.

Докучаев засмеялся, покачал головой.

— Нет. Это раковина. Когда-то здесь было море.

— Какое море? Ничего про это мы не слыхали!

— Давно. Видишь пласты? Это следы сотен тысяч лет жизни. Вот по этой почве бродили гигантские звероящеры. Время замело их следы и память о них стерло. Над ними уже по другой почве бродили мамонты, пещерные львы...

— Что-то не пойму я тебя.

— А я все понял. А за то, что ты мне сказал про землю, за это тебе низкий поклон и большое спасибо. Многое ты мне открыл.

— Да ведь, как говорится, миром да собором додумались, — ответил Тиунов.

— Ох, дядя Андрей. Сейчас переселенцы через село ехали. Смотреть страшно. И сколько же на свете людей несчастных! — говорит Маша.

Они поднимаются наверх. Отсюда видно, как по дороге, на границе степи и леса, тянется обоз переселенцев.

* * *

На обочине широкого степного тракта горят костры, стоят телеги. Обоз переселенцев расположился табором на ночлег. Глубокой древностью веет от этой картины. Тысячу лет назад так же у костров ночевали русские люди, бежавшие от вражеского нашествия, от глада и мора. Так же семьями ютились они у костров, таким же бескрайным и безлюдным простором окружала их степь, так же плакали дети и женщины, так же бездумно глядели пустыми глазами плосколицые каменные бабы на курганах.

Медленно едут мимо них Докучаев и Тиунов. Неровным светом горят костры, освещая нужду, а над ними раскинулось всем своим звездным богатством бездонное темносинее небо.

— Что ты мне принес? Это же бурьян! Горе ты мое горькое, — кричит на своего малыша худая, истощенная женщина.

— А что надо-то?

— Не знает чего, козлец. Люди-то чай лебеду жрут, а не бурьян. Вот, вот, — показывает она. И уже сзади доносится: — Ступай ищи, пока видно!

Старухи обряжают покойника. Надевают на его черное высохшее тело нарядную светлую рубаху, которую тот не носил при жизни, берег... Мальчик читает псалтырь. В безысходном горе рыдает, бьется о землю молодая вдова. Подвода проезжает мимо.

— Все истреблю с лица земли, говорит господь. Истреблю людей, скот и зверей, истреблю птиц пернатых и рыб морских... — по складам читает сидящий у костра старик. И в строгом голосе его, осуждающем землю, звучит такая зловещая тоска, что бледная, прозрачная от худобы девочка не выдерживает. Бросается к матери, прячет лицо в колени.

— Мамынька родная! Зарой меня в земельку.

— Ну что ты, что ты, глупая! — бормочет испугавшаяся мать. — Нешто живых в землю закапывают?

— А ты меня зарой!

Докучаев достает из кармана деньги, отдает Тиунову.

— Отдай ей.

— Всех разве накормишь! — возражает Тиунов.

— Передай!

Тиунов с ворчанием подчиняется.

— Самим, гляди, не хватит... Люди мы дорожные... наголодаемся еще... Тетка! На, держи! Господин тебе жалует.

Женщина поднимает на него глаза, не зная, брать ей эти деньги или не брать.

— Бери, Марфута, — ласково говорит Тимофей Тряскин, маленький рябоватый мужичок. — Видишь, свет не без добрых людей, гляди, и жива останешься...

Степан Кочергин, худой, плечистый парень с горящими голодными глазами, насмешливо вторит:

— Бери! У нас господа добрые. Сперва по миру пустят, потом подадут Христа ради. Бери!

— Ну ты, смутьян! — сердито укоряет его Иван Бурыкин, пожилой степенный человек с умным и добрым лицом. Прикрываясь ладонью, он всматривается в темноту и спрашивает: — От земства что ли, кормилец, способие раздаешь?

— Нет, — отвечает Докучаев.

— Ну, спаси тебя Христос...

— А я ведь, господин, в третий раз голодаю, — оживленно, как бы хвастаясь этим, говорит Тряскин. — В шестьдесят третьем сушь была — голодал, в шестьдесят седьмом голодал, теперь — тоже... На этот раз, надо полагать, помру. Уходит сила, прямо слышу, как уходит.

— Сбывается реченное пророками! — говорит старик.

— Да погоди ты плакать, апостол! — обрывает его Кочергин.

— Второй год она подбиралась, засуха-то! — задумчиво говорит Бурыкин. — Вроде примерялся господь-батюшка, замахивался... Ну, а в этом году ударил по народу. Да как ударил!

— И ведь как одно к одному ложится, а? — говорит Кочергин. — Земли мало, недоимки замучили, а тут на тебе! Господь ударил засухой!

— Се господь рассыплет вселенную и опустошит ее. Откроет лицо ее и расточит живущие на ней. Тлением истлеет земля и расхищением расхищена будет земля. Восплачет земля, — громко и внятно читает старик.

— Господи помилуй! — вздохнула Марфа.

Старик сидит, уткнувшись в библию, видимо ищет места пострашнее. Слышно, как потрескивает бурьян в костре.

— И доколе ж это терпеть народу! — с отчаянием говорит Кочергин. — Неужто век так будет? Что же это за жизнь, братцы, а?

* * *

Волга. Жаркий солнечный день. Лениво плещется вода. По желтому прибрежному песку, раскаленному полуденным солнцем, идут бечевой бурлаки. Усталые пыльные лица, угрюмые глаза. Налегая грудью на лямки, шагает Бурыкин, за ним Кочергин. Шуршит под ногами песок, негромко звучит над рекой бурлацкая протяжная песня.

Вот Кочергин выпрямился, вскинул голову...

И точно перенесенный волшебной силой (наплыв на картину), застыл он в этом повороте на картине Репина, выставленной для обозрения в зале Академии художеств.

— Как живые, — тихо говорит Докучаев, стоящий рядом с женой у картины. — Вот этого я где-то когда-то видел.

— Бурлаки натуральные, — подтверждает невысокий, плотный человек в форменной тужурке волжского пароходства. — Волжские бедняки доподлинные-с! Знаем их, видели.

— Помнишь Некрасова? — спросила Докучаева жена. — «Волга, Волга! Весной многоводной ты не так заливаешь поля...»

— Волга, Волга! — громко подхватил волжанин. — Мелеет наша Волга, сударыня. Каждый год фарватер меняется. Мели, перекаты появились, каких не было! Погибает река! Леса по берегам вырубили, обнажили ее. Вот и сохнет все. До чего же неправильно живем. И мается Россия в лямке.

— Репин идет, Репин! — проносится по залу. Под аплодисменты к картине подходят Репин и Стасов, окруженные молодежью. Их встречают возгласами:

— Браво!

— Это сама жизнь!

— Какая сила, какой талантище: и люди, как живые!.. А вода... Боже мой!

И сквозь этот гул пробивается могучий голос Стасова:

— Новое рождается, господа! Новая русская культура. Обращенная взглядом не в прошлое, а в будущее. Она черпает силы не в сказаниях библии, а в самой жизни русской. Трудной, горькой действительности. И во мне эта картина порождает надежду на то, что хотя у нашего народа путь и тяжел, впереди свет будущего.

— Кабак у них впереди! — сердито возражает пожилой чиновник. — На первой же пристани! Не могу удержаться, господа, извините! Святое искусство, и вдруг босяки! Талант зарываете, господин Репин!

— А вы что об этом думаете, мой просвещенный друг? — покровительственно спрашивает Докучаева, подходя к нему, один из деятелей Вольного Экономического общества, статс-секретарь Абаза.

— Я думаю о том, как тяжело живется людям и что можно сделать, чтобы им помочь... — отвечает Докучаев.

— Поэтому вы и углубились в теорию?

— В какую это теорию?

— Ну, ревизионная комиссия Вольного Экономического общества решила ясно, что практические результаты вашей поездки ничтожны, — посмеиваясь, говорит Абаза.

* * *

Зал заседаний Вольного Экономического общества. В позолоченных креслах восседают деятели Общества. За длинным столом — почетные

члены, а за ними на расставленных рядами стульях сидят люди попроще.

Выступает Докучаев.

— Я совершенно отказываюсь отвечать на отзыв ревизионной комиссии по поводу моих исследований, — взволнованно говорит он. — Я делаю это тем охотнее, что не считаю членов комиссии в какой бы то ни было степени компетентными в подобного рода вопросах!

Абаза, сидящий за столом, перебивает его с бесцеремонностью человека, привыкшего повелевать и распоряжаться.

— Вам поручили важное дело, а вы вместо этого сомнения возбуждали, с помещиками ссорились!..

— Совершенно верно! — отвечает Докучаев. — Кроме того, я поджигал помещичьи усадьбы, отравлял колодцы и распространял холеру среди населения.

В зале возникает оживление, слышится смех.

— Оставьте шутки, господин Докучаев! Россия, поставщица хлеба Европе, сама сидит без хлеба. Что ни год, то засуха. Буквально катастрофа! А вы что привезли? Очередной реферат для студентов! — говорит Абаза.

— Я понял вас как экспортера хлеба. Отвечу как почвовед! Все народы жили тем, что добывали хлеб в непрестанной каторжной борьбе со стихиями, которые нередко сметали с лица земли памятники многовековой культуры, города, целые государства. Ныне такая опасность грозит России. Истощаются пашни, нарушен водный режим страны, расчищена дорога наступающей пустыне. Причины этого коренятся в малоизвинительном пренебрежении к естественным законам. Существует, например, четырнадцать теорий происхождения чернозема и одна отрицает другую. Но все изучаются. Все принимаются. Не пора ли внести порядок в наше научное хозяйство и признать, что черноземы, как и всякая почва, это не горные породы и не химические соединения, а естественно-историческая среда, имеющая определенное строение, самостоятельное существование и собственные жизненные процессы. Что эти процессы вызываются совокупной деятельностью растений, организмов, климата, горных пород, рельефа и возраста страны, что чернозем, как и всякая другая почва, есть результат этой деятельности. Не пора ли агрономическую науку строить на знании и учете особенностей почвы? Не пора ли, наконец, перейти от поверхностных разговоров к глубокому изучению вопроса о возможности преобразования природы? Вот что вынес я из своих поездок!

Докучаев садится.

Поднимается председательствующий — профессор Советов.

— Позвольте, господа! По-моему, это сообщение очень основательно! Молодой ученый предлагает пересмотреть коренные основы земледелия. По-моему, следует дать возможность Докучаеву продолжать его работу! Это я говорю как агроном и, надеюсь, от лица других агрономов.

— Нет уж, позвольте другим агрономам самим высказать свое мнение! — слышится резкий и громкий голос.

— Пожалуйста, господин Заломанов, — отвечает Советов.

Поднимается Заломанов — рослый, румяный человек. Он говорит:

— Всякий ученый, как бы пылок и молод он ни был, должен соразмерять свои чувства с истиной. Истина, господа, совсем не легкомысленная особа, и то, что господин Докучаев обошелся с ней слишком предприимчиво, вызывает во мне чувство некоего недоумения. Вместо того чтобы избрать из существующих теорий наиболее верную, он придумывает еще одну пятнадцатую теорию, так сказать, изготовленную домашним способом. Что значит утверждение о том, что растения

влияют на почву? Чепуха! Видел ли кто-нибудь, как почва изменяется под действием растений или организмов? Нет. Этого никто не видел! Вы, господин Докучаев, видели это? Нет. Вы тоже не видели! Напротив, почва влияет на растительность. Ковыль не растет на подзолах. Жители севера погибают в черноземных степях. То же относится и к климату. В одном уезде я наблюдал совершенно различные почвы. Ну как уловите там климатическую разницу!

— Да ведь это влияние берется в совокупной связи, зависимости всех сил и тел! И почва влияет на растительность и растительность на почву! — возмущенно кричит с места Докучаев.

— Ну, это уже чистая казуистика, извините! Когда исследователь не умеет сосредоточиться на одном предмете, он начинает рассуждать о связи, зависимости, пытается объять необъятное. Единственно Докучаев прав, по-моему, в суждении о разрушительном действии стихий, о приближении пустыни. Да, пустыня надвигается, но совсем по другой причине. Чтобы понять эту драму, надо знать происхождение чернозема. Море породило чернозем, господа! Древнее геологическое море. Представьте себе такую картину: несущаяся в мировом пространстве земля залита водами всемирного потопа. Вечные облака над землей, беспрерывные ливни и бури, а в глубине в черном безмолвии происходит таинственный процесс — распадаются умершие организмы, устилая собой дно, создавая питательную среду для будущей жизни. И вот спадает вода, уходя в современные границы, на свет божий поднимаются горы, материки и равнины, покрытые чудодейственным тучным илом, черноземом. Начинается высыхание его, которое продолжается до сих пор и завершится полным истощением. Природа подарила нам чернозем, природа истощает его. Черноземные степи мало-помалу превращаются в пустыню, и вся человеческая деятельность может только ускорить ее приход.

В зале мертвая тишина. Громко звучит реплика Докучаева.

— Полное оправдание хищничеству!

— Так учит естественная история! — продолжает Заломанов. — Такова истина. Поэтому позвольте мне назвать доморощенные откровения молодого ученого незрелыми и, простите мне игру словами, беспочвенными, от которых он сам скоро откажется.

— Никогда! — отвечает Докучаев.

* * *

Медленно поднимается Докучаев по лестнице своего дома. Словно он устал после непосильной работы и теперь каждый шаг для него мучителен. Он входит в коридор и останавливается около полуоткрытой двери, откуда доносится тоненький голосок девочки, читающей Гоголя. Докучаев прислушивается. В классной комнате женского пансиона идет урок. За учительской кафедрой сидит жена Докучаева Анна Егоровна. Как и все в классе, она задумчиво слушает чудесное описание степи, по которой ехал Тарас Бульба со своими сынами, направляясь в Запорожскую Сечь за воинской славой...

Почувствовав на себе пристальный взгляд, она оборачивается, видит мужа и, остановив чтение, подходит к нему.

— Ну, что?

— Вот уметь бы так описывать! — с искренней завистью произнес Докучаев.

— Что у тебя?

Докучаев только рукой махнул с досадой.

— Дай ключи.

— Да что, что?

— Плохо.

Она подала ему ключи; взглянув в глаза, поняла, что спрашивать бесполезно.

— Потом расскажешь...

— Ладно. — Докучаев, сунув ключи в карман, поворачивается и идет к двери. Анна Егоровна смотрит ему вслед.

Сумерки. Слабый свет, пробиваясь сквозь замерзшие окна, освещает гостиную. Анна Егоровна, обеспокоенная и взволнованная, проходит к двери, ведущей в кабинет. Входит.

В кабинете горит большая висячая лампа под абажуром голубовато-молочного стекла. Возле книжных полок на маленькой табуретке сидит Докучаев с тяжелой толстой книгой на коленях.

На полу валяются обрывки бумаг, скомканные листки, поломанные коробки, но на столе идеальный порядок. Все на своем месте, ничего лишнего. Белеет большая кипа бумаги.

— Ты с ума сошел! Разве можно так пугать? Что случилось?

Докучаев кивком указал на кресло.

— Присядь-ка. Послушай...

Отметив ногтем страницу, он листает, находит и читает:

— «В те времена, да и после, не было в мире человека, ему равного. Весь устремленный в будущее, неудержимый в своей страсти к познанию, он смело брался за самые сложные вопросы, проникая в глубочайшие тайны мироздания. И вековечные загадки природы открывались перед пытливым взором архангельского крестьянина, одержимого любовью к науке и отечеству своему...»

— Ломоносов?

— Да. Когда-то он говорил о черноземах, что они не сами собой случились, но произошли от согнития растений и трав, их покрывающих...

— А в Обществе? Что случилось?

— Что там может случиться... Ничего! От битья железо крепнет, говорят. Буду писать книгу. Она уже вся здесь. — Он похлопал рукой по лбу. — Книгу о черноземе.

* * *

«Русский чернозем. Отчет Вольному Экономическому обществу. 1878 год» — первая страница рукописи.

Осень. Дождь. В Летнем саду осыпаются деревья. Плещутся по ветру сербские национальные флаги.

По мостовой марширует колонна добровольцев, уезжающих в Сербию. Юноши и старики, студенты и отставные офицеры. Колонну ведет седой полковник в выцветшей форме. Гремит бодрая и хорошая песня, слова которой говорят о том, что не впервой нам сражаться за справедливость, не впервой отражать чужие нашествия, спасать народы от неволи. Колонна проходит мимо Докучаева. Он смотрит на уходящих. В руках его собранные им багровые листья клена.

Кабинет. Вечер. Докучаев кладет собранные им листья в банку с черноземом, заливает их водой.

— Аня!

— Что? — спрашивает Анна Егоровна, появляясь в дверях.

— Турки напали на сербов. Ты собери, что можно, отдай. Там будут беженцы. Надо помочь людям!

— Уже собираю.

— И денег... Им надо ружья покупать.

— Знаю, знаю!

Докучаев отодвигает банку и склоняется над рукописью. Пишет. Мимо окна проносятся снежные вихри. Докучаев пишет.

Дача. За открытыми окнами щебечут птицы, шумят листвой деревья. Докучаев пишет... Заливает водой банку с черноземом и снова пишет.

Весна. За окнами синее небо с кучевыми облаками. На окне в банке распустившиеся веточки вербы.

Докучаев пишет. Откинувшись на спинку кресла, задумался.

Входит Анна Егоровна. Она взволнована, в глазах ужас.

— Народовольцы царя убили!

— Ага... — Докучаев кивнул, поглощенный своими мыслями.

— Ты понимаешь?

— Да... Убили царя. Будет новый. — Он снова нагибается над рукописью и снова пишет.

* * *

«Русский чернозем. С.-Петербург. 1883 год» — обложка первого издания книги. Книга открывается.

Химическая лаборатория Петербургского университета. Заломанов читает книгу Докучаева.

— Здравствуйте, Николай Петрович!

Заломанов прикрыл книгу газетой, вскочил, обернулся.

Перед ним стоит Докучаев.

— Чем могу служить?

Докучаев протягивает ему банку с землей.

— Что это такое, скажите, пожалуйста...

Заломанов смотрит землю. Подходят сотрудники лаборатории, студенты, преподаватели. Прислушиваются к разговору.

— Серая лесная почва... — говорит Заломанов.

— Вы уверены? А ну-ка, посмотрите повнимательнее!..

— Серая лесная почва! — с каким-то отчаянным упрямством повторяет Заломанов.

— Это чернозем! Вы изволили однажды спросить — видел ли кто-нибудь, как растения изменяют почву. Так полюбуйтесь сами! Пять лет тому назад я начал удобрять его листьями древесных пород, и чернозем превратился в другую почву. Нет, вы смотрите, смотрите. Это только листья! А что, если они корни пустят?

* * *

Над Петербургом клочковато-серое, неласковое небо. Сумрачно, сыро и холодно. Это особенно чувствуется в каменном колодце двора на Васильевском острове, куда пришел Тиунов.

Дворник — заспанный и недовольный человек — угрюмо спросил его:

— Ну, чего беспокоишь?

— Докучаева, милок... Докучаев здесь проживает?

— Эвон, окна светятся, — дворник махнул рукой, показывая. — Он нонче профессорский чин получил. Празднует!

Тиунов сразу же почувствовал себя жалким и одиноким в этом городе с его чужими людьми, чинами и хмурой неприветливостью светящихся окон.

И как полная противоположность неприветливой отчужденности — уютная гостиная докучаевской квартиры, празднично сервированный стол, веселые лица гостей.

— Конечно, это вопрос философский, но я должен вам сказать, — говорит Докучаев, — что все наши открытия имеют один очень большой пробел. Они все раскрывают отдельные явления, отдельные силы, отдельные тела, а человека-то и упускают! Ту мирообъемлющую связь, которая существует между минералами, растениями, животными, с одной стороны, и человеком с его бытом и духовным миром, с другой...

— Мало у вас врагов. С царем захотелось поссориться, — скептически говорит профессор Беломызов, желчный и хмурый человек.

— С царем? Забавно! Я и не подозревал, что царь науками интересуется.

— Господи! Да не будьте ж вы наивным человеком! Я вообще говорю! Любое открытие в этой сфере, сфере взаимоотношений человека и природы, вскроет такую бездну пакости, нелепости и глупости нашего строя общественного, что вас примут так же, как церковь приняла Коперника. На это, господа, табу наложено!

—Преувеличение! — сказал Советов.

Беломызов горько засмеялся.

— Да, да!.. Жаль, студенты здесь! Не имею нравственного права. А то бы высказал я вам, господа, все, что думаю!

К Докучаеву подошла смущенная горничная, что-то сказала потихоньку. Он удивленно взглянул на нее, поднялся.

— Ну, волков бояться — в лес не ходить... Премудрый пескарь из норы высунуться опасался... Так вы все наверное его судьбу помните. Очень полезная сказочка. Прошу прощения, господа.

Он выходит.

В прихожей в уголке его ждет Тиунов.

— Андрей! Здравствуй, друг!

— Здравствуй, Василий Васильевич! Либо не ко времени я?

— Напротив! Пойдем за стол. У меня гости.

— Потому и говорю — не ко времени.

— Разоблачайся и идем!

Тиунов снимает поддевку, шапку, и они проходят в гостиную.

— Господа! Прошу любить и жаловать — Андрей Федорович Тиунов. Мой помощник и друг. Очень хороший человек.

Студент Сибирцев пододвигает стул.

— Садитесь, пожалуйста.

— Вот вы нам и расскажете, как вы с Василием Васильевичем путешествовали! — говорит Советов. — Присаживайтесь.

— Порассказать бы можно... — говорит Тиунов. — Да на ум ничего не идет. Что делается, Василий Васильевич! Помнишь село-то наше, Горелово?

— Ну?

— Вода ушла.

— Как ушла? — удивился Советов.

— Неизвестно. Уходила, уходила и совсем ушла. Ключи, колодцы — все повысохло. Уж бабы за семь верст по воду ходят. Бедствуем...

И вот все — и гости и хозяева — сгрудились вокруг Тиунова. Только бутылки и сервировка еще напоминают о недавнем празднестве. Лица гостей и хозяев посуровели. Исчезло благодушие и веселье. Все почувствовали лютую беду, поразившую людей. Тиунов рассказывает. Он даже встал от возбуждения, как бы снова переживая пережитое.

— Кинулись мы в уезд, к Троекурову. Невмоготу! Куда хотите, переселяйте. Написали бумагу нам — и в губернию.

— Отбоярились! — сказал Докучаев.

— Да. Спихнули... Ну, в губернии нас толкали, толкали, а что денег переплатили! Тому дай, этому! Ну, радуйтесь, мужики, говорят. Дозволено перебираться вам в Каменную степь. Мужики в ноги. А я: «Нет, братцы, погоди! Как можно вслепую? Посмотреть надо». Поехали в эту Каменную степь. Ну, недаром ее каменною окрестили. Земля, что камень, до воды не дороешься. Пустыня. Каиново место.

— Погоди, погоди. Где это Каменная степь? Та, что под Воронежом?

— Она...

Докучаев кивнул.

— Продолжай...

— Да... Вернулись... В губернии на нас ногами топать! Но мы уперлись, не желаем! Ну, покричали... Однако дали бумагу. Велели ехать.

— В Петербург?

— Да. Только и тут нашему брату хода нет, — продолжает Тиунов. — Деньги попроедали, толчемся по канцеляриям, обносились... А в Горелове-то народ ревмя ревет.

— Какой ужас! — сказала Анна Егоровна.

— Советуй, Василий Васильевич! Народ измаялся вконец... Что делать?

* * *

Степь. День только начинается. Еще волнуется в низинах белый туман, чувствующий приближение солнечных лучей, еще не все цветы раскрылись, еще облака несут на себе сиреневые и розовые отблески зари, и степь, расстилающаяся многоцветным ковром, выглядит сказочно прекрасной.

По степи идут Докучаев и его ученики. Они опускаются в низину, идут по туману, словно вброд по белой воде, поднимаются на курган и скрываются за ним.

Они нагоняют устало бредущую женщину с ведрами. Она шагает осторожным, размеренным шагом, боясь расплескать воду.

— Тетушка, до Горелова далеко еще? — спрашивает один из студентов. Она поворачивает голову. Когда-то красивое лицо ее выцвело, потемнело. Одни только серые, большие глаза попрежнему прекрасны. Это Маша.

— Возьмите ведра! — говорит Докучаев. — Помогите женщине.

Студенты берут ведра. Пораженная таким небывалым отношением, она не возражает.

— Здравствуй, Маша!

Она узнает Докучаева. Лицо ее загорается радостью, на щеках появляется румянец.

— Здравствуйте! Обратно к нам приехали?

Знакомый овраг. За десять лет его склоны осыпались еще больше. Умерли родники. Высох ручей, и в лучах полуденного солнца он оставляет тягостное впечатление своей пустынной обнаженностью. Над обрывом стоят Докучаев, Маша и студенты.

— А лес вырубили? — спрашивает Докучаев.

— И пни покорчевали!..

Горелово, когда-то уютно теснившееся на опушке зеленого кудрявого леса, стоит теперь среди голой степи и выглядит особенно убого.

Колодец. Сруб его покосился, осел, зарос сухим лишайником. Журавель сняли и давно уже, наверное, сожгли в печи. Бадью поднимают веревкой. Долго тянут ее кверху вчетвером. Подняв, высыпают сухую рыжую глину.

Докучаев, подошедший в последний момент, берет комок глины, смотрит, отбрасывает и сердито говорит студенту Земятченскому, распоряжающемуся работой.

— Перестань копать. Брось! Не видишь — бесполезно!

Земятченский нагибается над колодцем, кричит вниз:

— Довольно! Поднимаем.

Рабочие тянут кверху другую веревку и наконец вытягивают человека с заступом в руках.

* * *

Изба. В убранстве ее, ветхости обстановки чувствуется нищета. Все вычищено, выскоблено, видно, что хозяева хотели бы скрыть свою бедность, но она глядит с каждой полки, с каждой аккуратно пришитой заплатки. Хозяйка избы, Маша, стоит у печки, сложив руки под грудью. Хозяин, хилый, кашляющий человек, смирно сидит на лавке у стены, слушает.

За столом Докучаев и Сибирцев. Сибирцев, маленький, злой, торопливо пишет, повторяя написанное и комментируя его.

— «Вырубкой леса и последовавшей за тем корчевкой граф Орлов-Давыдов...» дрянь! аристократишко паршивый!.. «нарушил естественное равновесие грунтовых и почвенных вод...» Ведь не поверят, скоты!.. «что и вызвало понижение уровня грунтовых вод, высыхание колодцев и естественных родников...» Скажут, что это административному ведению не подлежит!

— Пиши, пиши...

В избу вбегает шустрый белоголовый мальчуган лет семи-восьми.

— Маманя! Испить бы...

— Самовар буду ставить, — сухо отвечает Маша. И обращается к Сибирцеву. — Ты, милок, напиши, что в лесу нашем угодник жил и лес благословил. А порубили лес, порушили благодать, прогневили бога.

— Ну, мамк!..

— Отвяжись! Сказано — самовар будет! Милок! Ты напиши об этом!

— Обязательно, — отвечает Сибирцев. — Угодник виноват. Без бога не до порога!

— Нет, Маша, милая, нет... — устало говорит Докучаев. — Другое здесь. В любом лесу всегда сырость. Знаешь сама... А отчего?

— Мамк, ну глоточек...

— Ну, испей, испей... Пьют и пьют, как не знай что!

Маша снова повернула к Докучаеву внимательное лицо. Муж поднялся с лавки, подошел поближе.

— Под лесом земля становится такой, что удерживает воду: дождик ли, снеговая вода — все удерживает. Воды там всегда бывает больше, чем нужно деревьям. Избыток воды лес отдает окрестным полям. И родники и колодцы наполняет... А у вас лес вырубили...

— Овраг под боком. Овраг всю воду и высосал! — сказал Сибирцев.

— Да, и овраг. Сначала его и не замечаешь. Появится такая промоинка. Вроде бы и беды никакой нет. А вода нашла себе дорогу, размывает и размывает его. И он растет, растет, все больше и больше забирает воды... Уносит в реку. Так незаметно, незаметно становится буераком. И скоро всю воду с округи начинает забирать. Выпадет дождь, смочит землю, а остальная вода ручейками в овраг.

— Вроде бы вы про Бугаева рассказываете... — промолвил хозяин.— Кулачок это у нас один. Тоже начал так... не видно... А теперь имение купил. У графа Орлова лес снял на сруб. Надысь нанимал лесорубов...

— Где лес на сруб? — спросил Докучаев.

— Верст двадцать отсюда, по оврагу... Хор-роший лес, дубнячок!

* * *

Мужественно красив лес. От оврага он как бы поднимается по ступеням холмов и тянется далеко-далеко. Нежная зелень опушки, сливающаяся с густой травой и цветами, переходит в густую и темную листву столетней дубравы, звонко шелестящую на ветру. Кое-где его сумрачная темнота просветлена белыми стволами березок, в иных местах солнечные лучи освещают небольшие прогалины, но в массе своей лес темен и суров.

На просеке среди папоротников и высокой травы, выросшей под покровом деревьев и вдруг неожиданно оказавшейся под жгучими солнечными лучами, среди поваленных стволов и разоренных птичьих гнезд стоят лесорубы. Приостановив работу, они прислушиваются к разговору, который ведут между собой Докучаев и управляющий купеческим имением — красивый и стройный молодой человек в охотничьем щегольском костюме.

— Господин профессор! У вас заботы научные, а у нас хозяйственные. Извольте не мешать, — говорит управляющий.

— Что это они лаются? — спрашивает молодой белобрысый парень своего напарника — хитроватого пожилого мужичка.

— Одному вроде бы леса жалко, а другому, видишь ты, деньги требуются, — отвечает тот.

— Я вам русским языком объяснил, почему нельзя рубить лес! — сдерживая гнев, говорит Докучаев.

— А я вам отвечаю: не распоряжайтесь на чужой земле!

— Это русская земля!

— Это земля купца Бугаева, — вспылил управляющий. — Русская! Честное слово, стыдно вам! За кого вы нас принимаете! Неужели без нужды стали бы рубить? — Он оборачивается к лесорубам. — Вы кого слушаете? Рубите!

— Думал я, господин управляющий, договориться с вами, как с культурным человеком. Не вышло у нас разговора. Поеду к губернатору, — твердо говорит Докучаев.

— Вот правильно! — засмеялся управляющий. — Скатертью дорожка! В сенат напишите, в государственный совет обратитесь. И сразу же запретят рубить. Моментально! — с хохотом кричит управляющий вслед уходящему Докучаеву.

Падают срубленные деревья.

И вот на месте могучего леса остались только свежие пни да редкая и высокая тенелюбивая травяная поросль. Стучат топоры. Дорубают последний кусочек — узенькую и длинную полоску деревьев — единственное, что еще уцелело.

В стороне, на дороге, у телеги стоит Докучаев. Гнев и страдание на лице его. К нему подходит Сибирцев.

— Ну их к черту, Василий Васильевич! — говорит он.— Еще переживать из-за этой сволочи чиновной! Взяточники и подлецы! Не расстраивайтесь! Поедем!

— Посмотри, Николай! — говорит Докучаев. — Вот это реально. Это может спасти мир от нашествия пустыни. Сажать не лесные массивы, а лесные полосы! По берегам рек, поперек господствующих ветров, поперек склонов.

* * *

В ученом комитете министерства государственных имуществ смятение, вызванное очередным приходом Докучаева. Статский советник Архипов, толстый красный и лысый чиновник, взволнованно говорит своему помощнику надворному советнику Троицкому:

— Сергей Петрович! Выручайте, голубчик! Он опять пришел.

— Нет, нет, нет! — в ужасе замахал руками Троицкий. — Я не могу с ним говорить! Он меня убивает своей аргументацией.

— Ничего, поговорите! Скажете, что меня нет.

— Да о чем я буду говорить?

— Университет кончили, а не знаете, о чем! Придумайте.

За дверью послышались тяжелые шаги. Архипов с неожиданной для его комплекции ловкостью проскользнул в соседнюю дверь и, высунув оттуда голову, грозно шепнул:

— Меня нет! — И скрылся.

Вошел Докучаев.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте, Василий Васильевич! — поднимается навстречу ему Троицкий. — Покорнейше прошу садиться. Архипов поручил мне поговорить с вами.

— Опять какие-нибудь сомнения? — спрашивает Докучаев.

— Нет... То есть да, конечно. Деревья не высушат землю окончательно?

— Что за чепуха!

— Да некоторые ученые полагают, что дерево — это насос, высасывающий воду из почвы и испаряющий ее...

— Это неверно, — прерывает его Докучаев. — Лес формирует почву так, что она удерживает воду в количестве даже большем, чем это нужно деревьям. Лес создает в почве необходимый коэфициент влажности. Много воды — подсушит землю. Мало — увлажнит. Все это давным-давно доказано. Что это Архипов чепухой занимается? Он здесь? — спрашивает Докучаев, подходя к двери и отворяя ее.

— Нет! — ответил Троицкий. Но Докучаев и Архипов уже увидели друг друга.

— Можно к вам?

— Пожалуйста, Василий Васильевич! Рад вас видеть! — Архипов подбегает, пропускает его и, затворяя дверь, со злостью кивает Троицкому.

Докучаев в кабинете Архипова.

— Что же вы решили? — спрашивает он.

— Да видите ли, Василий Васильевич, дело ваше протянется десятки лет, бог знает, что из этого получится...

— И это единственное возражение?

— Нет средств на это. Есть более важные потребности, а ваше дело никуда не уйдет...

— Второе возражение. Так. Игнатий Павлович, вы как председатель ученого комитета одобряете мой проект?

— Я лично — да!

— Напишите министру свое заключение. Пусть он решает сам.

— Можно и так сделать, — грустно сказал Архипов. — Хорошо, я напишу...

— Может быть, сейчас, не теряя времени?

— Я, собственно... Ну, хорошо... Напишу сейчас.

Докучаев отворяет двери и подзывает Троицкого.

— Сергей Петрович! Ваша подпись тоже нужна. Подпишите, пожалуйста.

Архипов и Троицкий подписываются под заключением.

— Ну вот вы и добились своего, — говорит Архипов, подавая Докучаеву бумагу. — Желаю успеха. До свидания.

Он провожает Докучаева до дверей и, когда тот выходит, укоризненно говорит Троицкому.

— Эх, вы!

И сердито захлопывает дверь.

* * *

Лесные полосы. Осень окрасила деревья в свои багряные, желтые и красные цвета, словно желая теплотой красок возместить недостаток тепла в природе. Яркие кроны деревьев отражаются в синей воде прудов, искусственных озер и каналов; это природа, которой коснулась разумная человеческая воля и преобразила ее. Это — будущее земли. То, что

мы видим сейчас в Каменной степи, то, что строится нами сейчас на всем пространстве черноземных степей...

И вот изображение переходит в огромную карту России, исчерченную контурами лесных полос.

Эта карта расстелена на полу в кабинете Докучаева, вся обстановка которого сдвинута в сторону, образуя хаотическое нагромождение мебели, приборов, книг и рукописей.

Над всем этим стоит Докучаев. Он курит, и клубы дыма плывут над картой, как облака. Это изображение переходит в казенный бланк министерства государственных имуществ. Безличной канцелярской прописью начертаны равнодушные слова.

«Статскому советнику профессору Докучаеву.

Честь имею сообщить Вам, что распоряжением его Высокопревосходительства министра государственных имуществ Ваш проект отклонен за недостаточными для его исполнения основаниями».

Бумага задрожала в руках Анны Егоровны. Почти машинально подала она деньги курьеру — тощему небритому человеку. Тот просиял.

— Премного благодарен! А я уж торопился, бежал, не переводя дыхания! Желаю здравствовать.

Курьер выходит. Анна Егоровна проходит в кабинет.

Докучаев стоит над картой. Он любуется ею, как любовался бы художник законченным совершеннейшим творением рук своих. Увидев вошедшую Анну Егоровну, он радостно говорит.

— Иди сюда. Давай вместе порадуемся!

Анна Егоровна сказала:

— Ты так на это надеешься, а тебе возьмут и откажут.

— Кто мне откажет, в чем? — спросил он. — Я увидел будущее земли. Вот оно. Через пятьдесят-сто лет люди будут видеть землю совсем другой. Сколько лишений исчезнет, сколько невзгод и ужасов... Насколько красивее, полнокровнее и умнее будет жизнь. Не будет нищеты, холеры, преждевременных смертей. Как прекрасен будет мир!

Анна Егоровна, растроганная его взволнованной речью, протянула ему бумагу с отказом. На глазах ее слезы. Она закусила губу, чтобы удержаться и не расплакаться.

Докучаев прочитал бумагу. Глаза его сузились. Взглянув на жену и поняв ее состояние, он спокойно сказал:

— Ну, это я знал заранее.

— Знал? — недоверчиво переспросила она.

— Да, знал. Это не сегодня и не завтра. При наших порядках об этом и думать нечего. Все идет так, как должно итти. Ты за меня не переживай. Ну, вот уже и глаза на мокром месте! Стыдно!

— Я подумала, что это такое несчастье!..

— Нет. Иначе и не могло быть. Ну, успокойся, успокойся. Экое горе, подумаешь, отказали. Еще что-нибудь придумаем. Ну, успокойся.

Она покорно вытерла глаза и спросила:

— Ты будешь ужинать?

— Да. Накрывай на стол. Я сейчас приду.

Анна Егоровна выходит.

Оставшись один, Докучаев в порыве ярости ломает линейку, сбрасывает со стола книги и останавливается у окна, вцепившись руками в занавески.

* * *

Над вырубленным лесом, над черными пнями взметает суховей опилки, стружки и пыль...

Пусть будет видно, как беспощадный и знойный ветер распыляет землю и с неистовой силой поднимает пылевые тучи, застилающие солнце.

Белеют в степи кости животных, умерших от жажды и истощения.

Горят леса, и дым непрекращающихся пожаров волнуется над землей, как мглистое море.

По иссыхающим полям тянутся причты с молебнами. Люди молятся, плачут, бьются о землю. Напрасно! Высохли пруды, пересохли речушки. Земля покрылась трещинами.

Поля пусты. Суховей волнует редкие стебли хлебов, бесплодные колосья без зерен.

Ольга Маренкова, молодая высокая и стройная женщина, стоит над высохшим полем.

— Ой, да что же это с нами будет-то... — говорит она. — Все пропадем, все, как есть... И похоронить-то некому будет.

Ни слез, ни отчаяния нет в ее голосе — одна покорность. Муж ее, стоящий рядом, угрюмо молчит.

Идут по дорогам нищие — провозвестники голода — увечные, больные, престарелые люди.

И мельницы застыли на пригорках. Не машут крыльями. Молоть больше нечего.

И вот уже зима холодная и голодная пришла на землю. Начались первые стужи и беспощадные вьюги.

Горелово. Страшные годы нужды пролетели над селом, ободрали крыши, уморили скотину. Остались еле живые люди, у которых нет сил уйти.

Ходят по селу земские деятели, составляют списки голодающих, выясняют размеры бедствия.

Они в избе у Маши. Чиновники роются на погребице, на чердаке, шарят по клетям. Земский начальник допрашивает Машу.

— Ты говоришь, нет хлеба?

— Нет, — отвечает она.

— Гм! Посмотрим.

Она сидит на лавке высохшая, постаревшая, с выцветшими безучастными ко всему глазами.

Появляется чиновник, докладывает:

— Хлеба нет.

— Придется записать... — вздыхает земский. — Как фамилия? Фамилия, спрашиваю. Как зовут?

Маша взглянула на него, потерла рукою лоб, виновато улыбнулась.

—А я забыла... господи... не помню...

* * *

Толстый чиновник в пенсне идет по селу, за ним, проваливаясь в сугробах, еле поспевает Тиунов.

— Ваше благородие... Хлеба-то ведь нет у меня...

— Ничего не могу для тебя сделать, — отвечает чиновник. — Ты здоров, можешь работать.

— Да где работать, работы-то нету!

— Ищи!

— Разве я не искал?

— Тогда жди.

— Господин! Кабы я один был! Детишки! Они-то за что подыхать должны?

— Нет тебе пособия. Не полагается! Можешь работать!

Тиунов вдруг преображается. Лицо его потемнело, губы задергались.

— А тебе полагается? Ты чьим горбом гладок, а?

И он с размаху бьет чиновника по уху. Тот валится в снег.

— Мужики! — хрипловато говорит Тиунов подбежавшим крестьянам. — Доколе терпеть будем? Или уж подыхать, как собакам? Вот он хлеб, рядом!

* * *

Усадьба. Хлебный лабаз. С кольями, топорами идут крестьяне. Впереди Тиунов с ломом в руке.

— Андрюшка! Кнута захотел, с-сукин сын? — кричит приказчик, преграждая дорогу к лабазу.

— Не подходи! Я голодный! — отвечает Тиунов. Отстранив приказчика, он зацепляет ломом замок и срывает его.

* * *

Ночь. По дороге едут казаки. Справа и слева от дороги зарева пожаров. Горят помещичьи усадьбы. Тишина. Мягко ступают кони.

— Хорунжий Татарников!

— Я, господин есаул! — отвечает молодой офицер.

— В Горелово.

— Слушаюсь. За мной!

Колонна разделяется.

* * *

Утро. В Горелове уже идет экзекуция. Порют тут же на снегу, возле волостного правления. Слышатся стоны, свист розог.

На крыльце хорунжий Татарников, приказчик, связанный Тиунов, толстый чиновник с обвязанным лицом и уже без пенсне.

— Ты что же, сукин сын, социалист?

— Как прикажете, господин офицер, — тихо отвечает Тиунов.

— А это видел? — хорунжий подносит к лицу его револьвер.

— Стреляйте, господин офицер. Понимаем. Ваша должность такая. А только народ все равно бунтовать не перестанет. Так жить дальше невозможно.

Хорунжий отводит глаза от прямого и открытого взгляда Тиунова.

— Зыков! В город его под конвоем! — командует он отвертываясь. — Я вам покажу бунтовать, мерзавцы! — стараясь скрыть смущение, кричит он крестьянам, стоящим на коленях в снегу перед крыльцом.

* * *

В это время Докучаев организовывал бесплатную столовую для голодающих.

В холодной, но просторной избе стоят импровизированные столы — доски, положенные на кадки; вокруг столов толпятся ребятишки — счастливцы, попавшие в список, а в дверях и у стены теснятся их печальные друзья, отцы, соседи, пришедшие посмотреть, а может быть, и надеющиеся, что этот рослый седой человек и симпатичная барынька накормят их всех. Но их слишком много!

— Кто-то не по закону ест, — заявляет раздатчик хлеба. — Хлеба нехватило. Кто не вписан? Кого не выкликали?

Испуганное молчание и, наконец, робкий голос:

— Федька не по закону ест.

— Федь! Слышь, ты не по закону ешь!..

Федька, не обращая ни на кого внимания, уплетает за обе щеки.

— Сирота это, ваше благородие, — объясняют Докучаеву. — На виду не было, ну и забыли про него...

— Вы уж запишите его. Где ж ему взять-то! Ишь навалился, пузырь! Голод закона не признает! — говорят окружающие, глядя голодными глазами.

Докучаев записывает.

Слышится жалобный отчаянный рев. Малыш в драном, непомерно большом для него полушубке трет кулаками глаза, по замурзанным щекам бегут слезы.

— Брат вписан, ест, а этому, вишь, обидно... — поясняют Докучаеву.

И тотчас же сыплются возражения.

— Эва! Обидно! Нечего и обижаться! Одного с хлебов сняли, и то слава те господи!

— Все родителям легче...

Докучаев стоит, стиснув зубы. Плач подхватило сразу несколько голосов. Загомонили женщины. Одна из них протискалась к Докучаеву, держа перед собой худенькую плачущую девочку. Поставила ее и умоляюще шепчет бескровными губами:

— Батюшка... батюшка... Кормилец, ради Христа...

Докучаев молчит.

— Нельзя! — вздыхает старик, один из распорядителей столовой. — Много этаких-то. Прямо скажем, полсела...

— Ой, смертынька! Что же ты не идешь-то! — зарыдала женщина.

И снова ее плач подхватывают другие.

— Анна! Распоряжайся здесь. Я не могу!

Докучаев передал жене список и выходит на улицу.

— Люди добрые, матери, отцы!.. — говорит Анна Егоровна. — Это не казенное пособие. Это мы собрали Христа-ради. Вот все, кого мы можем прокормить. Уж решайте сами, кому нужней. А остальные — простите нас ради бога...

Докучаев стоит на крыльце избы, жадно вдыхая морозный воздух, а по стежкам, протоптанным в глубоком снегу, торопливо идут к столовой женщины и дети.

(Окончание в следующем номере)

А. СОЛОВЬЕВ

ПРОТИВ СХЕМАТИЗМА И ШТАМПА В БИОГРАФИЧЕСКИХ СЦЕНАРИЯХ

«В делах своих бессмертен человек»— эти слова замечательного русского врача-хирурга Николая Ивановича Пирогова воспроизведены в посвященном ему фильме. Рассказать о жизни и славных делах людей, чьи имена вошли в историю нашего народа и всего человечества, рассказать об их духовном мужестве и смелой мысли, о непреклонной воле к победе и готовности преодолеть любые трудности, возникающие на пути к достижению благородной цели,— такова задача советских биографических фильмов.

Авторы биографического произведения не должны ограничивать себя только задачей воссоздания биографии героя. Если в основу такого фильма не положен большой идейный замысел, нельзя показать жизнь героя и его деятельность во всем их значении и для истории и для современности.

«Кажется, что́ бы делать искусству (в смысле художества) там, где писатель связан источниками, фактами и должен только о том стараться, чтобы воспроизвести эти факты как можно вернее? — писал Белинский.— Но в том-то и дело, что верное воспроизведение фактов невозможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще фантазия. Исторические факты, содержащиеся в источниках, не более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание»[1].

Работая над сценарием биографического фильма, автор опирается на документально точные факты, но задача его заключается в художественно-образном отражении действительности, в типизации и обобщении. Он не может отказаться от обязательного для искусства права на художественный домысел и вымысел, дающие возможность раскрыть действительность более глубоко и обобщенно.

Идейно-художественный уровень биографического произведения зависит от того, взял ли автор действительно самое существенное и важное из биографии героя или оказался задавленным такими деталями и частностями, которые не только не помогают художественно воссоздать правду о жизни и деятельности выдающегося человека, но могут даже исказить ее, представить в неверном свете.

Как бы ни строился сценарий биографического фильма — на воссоздании ли отдельных, но решающих моментов биографии героя («Пирогов») или на последовательном раскрытии всего насыщенного драматическими событиями пути героя к победе, его мужественной борьбы с консервативными и реакционными силами («Мичурин», «Академик Иван Павлов») — это произведение будет полноценным только в том случае, если за частностями и деталями не будет забыт человек, а самый подвиг жизни героя будет показан во всей своей конкретности и исторической значительности.

Раскрыть существо конфликта, выразившегося в борьбе героя с противодействовавшими ему силами, показать героя как передового человека своей эпохи, определить значение деятельности героя для современности, найти преемственность между тем, что совершено человеком в прошлом, и делами наших современников, — именно в этом главная задача авторов произведений биографического жанра.

---

[1] В. Г. Белинский, Избр. соч., ОГИЗ, 1947, стр. 589.

Идея благородной целеустремленной борьбы героя фильма за достижение в интересах своей страны и своего народа высокой цели, борьбы, формирующей характер и раскрывающей его лучшие качества, совершенно органические для произведений о великих людях и их великих делах высокие идеи патриотизма определяют большое воспитательное значение произведений этого жанра.

Наряду с воспитательным значением необходимо отметить и их большую познавательную ценность.

Кино, располагающее по сравнению со всеми другими видами искусства особенно богатыми средствами художественной выразительности, владеющее словом, звуком, цветом и неограниченными возможностями комбинированных съемок, может со всей убедительностью и конкретностью исторически точно воссоздавать эпоху, раскрывать содержание жизненного подвига героя и тем самым всемерно обогатить нас знаниями.

В разные исторические эпохи жили герои биографических фильмов, в разных отраслях человеческой деятельности они себя проявили, по-разному преодолевали препятствия, разными путями шли к достижению своей цели.

Разными путями в решении своей творческой задачи должны итти и кинодраматурги, работая над сценариями биографических фильмов.

Показывать ли в фильме все этапы жизни героя или брать из его биографии только кульминационный момент, в который деятельность великого человека проявилась особенно ярко и концентрированно? В каком соотношении давать широкий показ крупных исторических событий и ознакомление с фактами личной судьбы героя произведения? С какой глубиной показывать самое существо подчас очень специальной деятельности героя?

По-разному отвечают советские кинодраматурги на эти вопросы.

В «Мусоргском» авторы сценария нашли художественные средства показать и почти весь период творческой жизни композитора, и содержание многих его произведений, и самый процесс музыкального творчества.

В «Пирогове» автор ограничился всего тремя эпизодами из жизни героя, только мимоходом коснувшись существа новаторской деятельности великого врача и хирурга, но зато с большим драматизмом показал кульминационный момент деятельности Пирогова.

В сценариях «Академик Иван Павлов» и «Мичурин» вокруг, казалось бы, узкоспециальных вопросов физиологии и биологии показана напряженнейшая, острая философская борьба, борьба мировоззрений — материализма и идеализма. Автор «Мичурина» уделяет меньше внимания проникновению в технологию и технику творческих исканий своего героя. В фильме же о Павлове автор, наоборот, главное свое внимание концентрирует именно на опытах великого физиолога, на вытекающих из этих опытов выводах, которые легли в основу нового материалистического учения о психической жизни человека.

* * *

Наша кинодраматургия добилась значительных успехов в создании биографических сценариев. Но следует остановиться и на ошибках, свойственных некоторым произведениям этого жанра, так как в творческой практике наблюдается своего рода канонизация неверных положений, породивших эти ошибки, появляются штамп, шаблон, которые лишают подлинной правды жизни произведения искусства.

Нужно признать, что недостатки, свойственные произведениям драматургии о нашей современности, с предельной ясностью вскрытые «Правдой» в статье «Преодолеть отставание драматургии», в значительной мере присущи и ряду кинопроизведений биографического жанра, хотя они рассказывают не о современности, а о прошлом.

Схематизм и штамп в построении сюжета; поверхностная разработка характеров, неумение увидеть и художественно раскрыть все своеобразие и неповторимость их; неглубокое раскрытие содержания конфликта, лежащего в основе произведения; неумение показать героя произведения в широких и глубоких связях с окружающим его миром; ограничение интересов, которыми живет герой произведения, рамками только его, так сказать, «производственной» деятельности; недостаточные занимательность произведения и эмоциональная доходчивость его до самого широкого зрителя — эти недостатки в большей или меньшей мере свойственны многим кинопроизведениям биографического жанра.

Биографическое кинопроизведение, как правило, рассказывает о прошлом. Это

прошлое должно быть показано во всей своей конкретности, своеобразии. Нельзя воспроизвести глубоко и правдиво эпоху, не показав, например, индивидуальные, ярко очерченные характеры современников героя. Схематизм и штамп начинаются там, где современники героя — действующие лица сценария и фильма — даются не как живые персонажи, а только как выполнители тех или иных сюжетных функций.

Чтобы показать, что самодержавие и капитализм противодействовали развитию передовой русской науки, недостаточно ввести в сценарий русского капиталиста вообще, представителя царского самодержавия вообще, лишь наделив их именами и фамилиями. В этом типичном и общем кинодраматург должен найти то индивидуальное, что только и создает жизненность и убедительность поведения действующих лиц художественного произведения. В каждом таком персонаже автор должен найти то особенное и характерное, что именно и определяло отношение этого персонажа к деятельности героя произведения.

Путь великого человека к свершению своего жизненного подвига в прошлом всегда лежал через борьбу с враждебными и активно противодействовавшими ему реакционными и консервативными силами. Чем художественно выразительней показаны эти силы, тем глубже оказывается решенной тема, тем значительней и содержательней предстает и победа героя.

Шевченко и Райнис, Мусоргский и Пирогов, Мичурин и Павлов, Жуковский и Попов — всем им противостояли враждебные силы. Это морские министры тыртовы («Попов»), губернаторы мейендорфы («Райнис»), великие князья и капиталисты рябушинские («Жуковский»), различных рангов деятели царского режима (в сценариях «Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Шевченко», «Пржевальский»).

Есть, конечно, много общего и по содержанию и по форме в той борьбе, которую эти реакционные и консервативные силы вели с великими людьми. Схематизация и штамп в показе лагеря реакции заключается в том, что персонажи, представляющие враждебные силы, могут быть без ущерба (и без пользы) перенесены из одного произведения в другое.

Это можно показать на примере сценариев «Александр Попов» и «Жуковский».

Управляющий Морским министерством адмирал Тыртов — вот кто прежде всего противодействует реализации изобретения Попова:

«— Но мы уже дали субсидию! Больше денег у меня нет. Что же еще мы можем сделать для господина Попова?

— Да не для Попова, а для русского флота, ваше высокопревосходительство,— с горечью и досадой отвечает адмирал Макаров.— Нужно немедля принять меры, чтобы все русские боевые суда в наикратчайший срок были снабжены новым средством связи.

— Да кто же с этим спорит? Уже создана комиссия... А что касается приборов, я имел уже удовольствие сказать вам: подыскиваем фирмы, закажем, вероятно, англичанам.

— Почему англичанам?

— Ну, французам...

Макаров подходит совсем близко к Тыртову:

— Да ведь и самим-то надо когда-нибудь начинать. Надо же когда-нибудь самим ставить производство. И сможем. Ей-богу, сможем!..»

Это в сценарии «Александр Попов». А вот в сценарии «Жуковский»:

«— Военному ведомству пора, наконец, понять, господин полковник, что мы можем сами строить аэропланы! А вы предполагаете за границей заказывать... Почему? Почему-с?» — с этими словами обращается Жуковский к представителю Военного министерства, противодействующего развитию русской авиации.

Так почти буквально повторяются эти реплики. И великий князь, «августейший шеф» русской авиации, почти точно повторяет Жуковскому то, что Тыртов говорил Макарову.

Шаблонное решение остается шаблонным даже и тогда, когда его пытаются видоизменить чисто внешними средствами. Оттого, что в сценарии «Пржевальский» президент Русского географического общества великий князь Константин свое враждебное отношение к большим и смелым замыслам русского путешественника и ученого Пржевальского высказывает в необычной обстановке — фехтовальном зале, схематизм в решении этого образа не преодолевается. Но зато как великолепно характеризует того же князя Константина короткая реплика, произнесенная им на заседании Географического общества: «Теперь нужны экспедиции карательные, а не научные!»

Почти в каждом произведении о наших

великих ученых и изобретателях наряду с внутренними враждебными силами активно действуют и силы зарубежные. Они пытаются, например, купить и увезти в Америку Мичурина и Павлова, сорвать работы Жуковского. Когда им не удается купить Попова, они просто крадут его гениальное изобретение.

Патриотическая тема борьбы за приоритет русской науки пронизывает все содержание сценариев о Мичурине и Павлове и решается с большой художественной выразительностью (вспомним, например, встречи Павлова с американцем Хиксом, Мичурина с американцем Бердом).

Та же тема решена в сценарии «Александр Попов» чисто внешне, художественно и эмоционально невыразительно. Показывая обстоятельства, при которых изобретение Попова было присвоено темными дельцами типа Лемке, Айзекса, Маркони, автор уделил подробностям такое внимание, как будто речь идет о краже, лежащей в основе кинопроизведения детективного жанра. Не вскрыв политического значения события, автор снизил большую тему защиты приоритета русской науки.

Не развернута с достаточной полнотой эта тема и в сценарии «Пржевальский», хотя деятельность замечательного русского путешественника давала для этого богатейшие возможности.

Каждое путешествие Пржевальского было борьбой за утверждение приоритета русской науки. Объяснив тайну кочующего озера Лоб-Нор, Пржевальский тем самым опроверг взгляды немецкого ученого Рихтгофена. Определив правильное направление горных хребтов в Центральной Азии, Пржевальский исправил крупнейшую ошибку Александра Гумбольдта. Эти и другие открытия Пржевальского, каждое из которых по праву может быть приравнено к подвигу, были совершены во славу русской и мировой науки.

Бесстрашному русскому ученому-путешественнику приходилось преодолевать не только те препятствия, которые ставила природа на пути в неизведанные области, но и те, которые ставились нестесняющимися в средствах агентами английской разведки. Британский премьер-министр граф Биконсфильд-Дизраэли откровенно признается: «Английский путешественник Мэргери убит в Китае. Русский путешественник Пржевальский идет в Тибет. Я предпочел бы, чтобы было наоборот!..»

Но Пржевальский вышел победителем и здесь.

У авторов сценария были богатые возможности для того, чтобы эта сторона подвига Пржевальского была показана во всей своей значительности и содержательности, а не схематично и поверхностно.

Авторы как бы испугались того, что увлекательный и занимательный показ этой стороны подвига Пржевальского снизит значение деятельности замечательного ученого и путешественника.

Важнейшее значение в рассматриваемых произведениях имеет то, насколько художественно убедительно, а не схематично показаны те персонажи, которые, работая в одной научной области с героем произведения, активно противодействовали его новаторски-прогрессивной деятельности.

Всю свою жизнь боролся Мичурин со своим противником Карташевым. И сценарий вскрывает, что споры о том, составляют ли организм и условия его жизни единство, передаются ли по наследству приобретенные качества — это отнюдь не академические споры, это борьба по коренным вопросам .мировоззрения, философии. Правильное решение этих вопросов существенно для практической деятельности людей, имеет важнейшее значение для народа.

Спор Павлова и Званцева о характере и содержании опытов в области физиологии высшей нервной деятельности тоже показан в сценарии не как узкоспециальный спор. Званцев напуган намерением великого физиолога проникнуть в «тайное тайных» — «в область мысли, чувств, души», познать то, что, по убеждению Званцева, непознаваемо. Поэтому он отрекается от своего учителя и уходит от него с опустошенной душой, потерявший веру и в науку и в высокое назначение человека. Образ Званцева еще больше подчеркивает величие того дела, которому посвятил свою жизнь Павлов.

Во всем идейном, политическом и человеческом убожестве показан в сценарии «Пржевальский» убежденный поклонник всего европейского, враг передовой русской науки космополит профессор Шатило. Он считает, что Пржевальский с его большими и смелыми замыслами должен «уступить дорогу людям с более современным направлением ума», что «пора уже нам прислушаться к авторитетам европейским».

Но есть в этом образе излишняя гротесковость. Не очень верится, чтобы такой

мелкий и ничтожный противник мог быть серьезным препятствием на пути Пржевальского к свершению великого подвига его жизни.

Образ, характер, жизненный подвиг Пржевальского неизмеримо выросли бы, если бы противодействовавший ему в научной области враг был бы показан сильным и опасным, а не таким убогим и мелким.

Схематизм и штамп, проникая в живую ткань художественного произведения, обескровливают его. В сценариях не только начинают повторяться отдельные сюжетные положения, но и сюжеты в целом становятся похожими один на другой. Схематизм и штамп мертвят живую интонацию человеческой речи — появляются цитатность, риторичность, сухость диалога. Герои теряют свои индивидуальные черты. А «когда в романе или повести нет образов и лиц,— писал Белинский,— нет характеров, нет ничего *типического*, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного. Лица будут перемешиваться между собой в его глазах; в рассказе он увидит путаницу непонятных происшествий»[1].

Схематизм и шаблон опасны и в тех случаях, когда они проникают в сценарии высокохудожественные и яркие.

Всю глубину содержания образа великого поэта и революционера Тараса Шевченко, все богатство и цельность его характера Игорю Савченко удалось раскрыть в потрясающих по силе воздействия эпизодах пребывания Шевченко в ссылке. Здесь герой поставлен в подлинно драматические отношения с окружающими: с офицерами гарнизона, с солдатом Скобелевым, с ссыльным Сераковским. Но там, где Шевченко показан только иллюстративно (например, в эпизодах встречи с сестрой Ярыной, с Чернышевским и Добролюбовым), где образ героя не раскрывается в действии, в поступках, в драматических отношениях, он бледен и невыразителен.

Высокая требовательность кинодраматурга, который не удовлетворяется первым же найденным решением, а ищет наиболее выразительное, должна стать преградой проникновению схематизма и штампа в художественное произведение.

---

[1] В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947, стр. 581.

Сколько бы ни читал своих стихов с экрана замечательный революционный поэт латвийского народа Райнис, это само по себе не может раскрыть ни его образ, ни главную тему произведения — «поэт и народ», «поэт и революция». Иное дело, когда те же стихи отражают драматические отношения героя с другими действующими лицами, когда стихи подчеркивают остроту сюжетных положений, будучи непосредственно включенными в действие. Вспомним эпизод суда над Райнисом — один из важнейших в фильме и по своему значению, и по мысли, и по тщательности разработки.

Аспазия надеется на спасение Райниса только в том случае, если его будут судить, «как поэта, только поэта». Адвокат пытается доказать, что участие Райниса в революционной демонстрации — «поэтическое легкомыслие и не более!.. Мой подзащитный — поэт, и я позволю себе говорить о нем на языке поэзии», и адвокат для большей убедительности цитирует юношеские стихи Райниса:

«За годом год все глубже ты отметишь,
Как одинок ты... Отойдут друзья...
Лишь изредка в пути родного встретишь
Иль стебелек сорвет рука твоя...»

Адвокат с пафосом убеждает судей вернуть «поэта его тоскующим музам», помочь ему «вырваться из плена невольных заблуждений».

Но в последнем слове подсудимый Райнис защищает себя не отречением от своих революционных убеждений. Утверждая себя как поэта, навсегда связавшего свое творчество с революцией, с народом, он мужественно читает свое замечательное произведение «День страшного суда». Подсудимый превращается в обвинителя и смело выступает против сил реакции.

В произведениях биографического жанра главное место принадлежит, конечно, самому герою. Неправильно, однако, показывать его одиночкой, вне жизненных связей с окружающим миром. Между тем у нас уже почти установилась традиция уделять недостаточно внимания тем людям, которые составляли непосредственное окружение великого человека и являлись его соратниками по борьбе. Как правило, в фильмах они безлики, бездейственны, характеры их не разработаны, у них нет поступков, нет биографии. Они лишь пассивные и безмолвные свидетели жизненного подвига, который совершает герой.

Совершенно бесцветным показан, напри-

мер, ближайший ученик и помощник Попова Рыбкин. Вся его роль в сценарии и фильме сведена к тому, что он только поддакивает Попову и переносит радиоаппаратуру.

Отсутствуют индивидуальные черты характера и у тех, кто долгие годы шел вместе с Жуковским в его борьбе за развитие русской авиации.

Так же безлико выглядит и окружение Райниса. Его близкие друзья и единомышленники — Александров, Питерис, Приеде, Дора — это только бледные тени героя, играющие в сюжете чисто служебную роль.

Пржевальский был достойным учеником и продолжателем дела замечательных русских путешественников Семенова-Тян-Шанского и Северцова. Но какими бесцветными выглядят и тот и другой в сценарии!

Справедливая критика ошибок первого варианта фильма «Нахимов», казалось, должна была предотвратить возможность их повторения в других кинопроизведениях. Однако подобные ошибки повторились в какой-то мере и в первой редакции сценария «Пржевальский». Долго и скучно рассказывалось в нем, как мучительно переживала мать Пржевальского намерение сына отправиться в дальнее путешествие. А зрители фильма, поставленного по этому сценарию, начинали бы знакомство с Пржевальским не с эпизодов, излагающих его интересные замыслы и показывающих увлекательные, насыщенные трудностями, опасностями и приключениями путешествия, а с эпизода возвращения Пржевальского домой... Зрители услышали бы рассказы путешественников, узнали бы, что те привезли хвосты диких яков для набивки перин, и т. д.

Часто в биографических сценариях сущность научной, творческой деятельности героя раскрывается не в сюжетно организованных событиях, а с помощью особого антихудожественного приема: автор вводит в свое произведение несколько подставных персонажей — терпеливых и догадливых слушателей, которым герой рассказывает о своих открытиях и изобретениях.

Жена Попова выслушивает его пространные объяснения о том, что такое электромагнитные волны; какие-то рыбаки внимают рассказу Попова о принципах передачи сигналов на расстояние без проводов, причем один из рыбаков почему-то сразу высказывает гениальную догадку о том, что именно стеклянная трубочка с металлическим порошком (кохерер), которую Попов уронил в всду, и будет ловить передаваемые на расстояние электрические сигналы.

Жуковский информирует Чаплыгина о ходе поисков формулы подъемной силы самолета, информируют друг друга об этом же ученики Жуковского, ставя наводящие вопросы и сразу же получая (или давая сами) нужные ответы. Поэтому и весь диалог носит чисто информационный характер. Зритель остается безучастным к происходящему, потому что для художественного произведения такой прием чужероден.

Нужно особого рода мастерство, чтобы в сценарии высокая художественная форма органически сочеталась с научным материалом, чтобы не были упрощены и снижены высокие замыслы и великие дела ученого. Как бы ни был велик подвиг ученого или изобретателя и как бы ни был интересен сам по себе материал, на котором строится произведение, если автор окажется в плену узкоспециальной проблемы, которую решает ученый, и не будет вдохновлен всеми исканиями и широтой замыслов, которыми жил ученый или изобретатель, произведение окажется бескрылым, лишенным большой мысли, больших чувств и страстей.

Как поэтично, например, сумел рассказать А. Довженко о жизни и деятельности Мичурина! А сколько больших мыслей, подлинной поэзии и романтики в сценарии М. Папавы о Павлове, хотя, казалось бы, что может быть прозаичнее опытов с фистулой желудка собак?

Но как мало и мыслей и чувств в сценариях «Александр Попов» и «Жуковский»! Гениальнейшее изобретение Попова, открывшее новую эру в овладении тайнами природы, в сценарии даже не осмыслено как следует. Автор не удосужился дать Попову возможность хотя бы раз вдохновенно помечтать о том, что принесет его изобретение народу, стране. Автор старательно не позволяет Попову выходить за рамки узкотехнических вопросов.

В плену техники оказался и автор сценария «Жуковский». Здесь еще меньше полета мысли, яркости чувств, большого кругозора. И сколько бы зритель ни слышал с экрана объяснения о том, что такое подъемная сила самолета, все равно гениальность открытия Жуковского, величие его жизненного подвига, раскрываемое средствами простой информации, не дойдет до сердца. И как бы ни уверял автор устами Жуковского, что «математический расчет подъемной силы укладывается в очень про-

стую формулу», зритель останется к этому безучастным и не запомнит самой формулы, даже если она действительно звучит очень коротко: «Произведение скорости, плотности воздуха и циркуляции вокруг контура. Удивительно просто!»

Это просто для Жуковского, многие годы отдавшего раскрытию тайны подъемной силы самолета, но это не просто для миллионов зрителей, которые смотрят фильм, желая глубоко и эмоционально познать и почувствовать все значение научного подвига Жуковского, боровшегося за передовую русскую авиацию.

А ведь какие богатейшие возможности и для построения подлинно драматического сюжета, и для раскрытия образа Жуковского, и для насыщения сценария большими чувствами давала, например, встреча Жуковского с бесстрашным русским летчиком капитаном Нестеровым. Он впервые в мире на практике осуществил то, чему Жуковский — ученый за долгие годы своей жизни сумел найти теоретическое обоснование. «Мертвая петля» Нестерова — это воплощение на практике теоретических изысканий Жуковского в раскрытии тайны подъемной силы самолета. Но и сам Нестеров и его подвиг только упомянуты в сценарии, при этом упомянуты чисто информационно, хотя если бы эта линия заняла подобающее ей место в сюжете, она обогатила бы эмоционально и познавательно сценарий, засушенный поисками формулы подъемной силы самолета.

Произведения биографического жанра имеют большое познавательное значение, особенно фильмы, посвященные ученым. Здесь научная тема по праву занимает ведущее место, но раскрываться она должна, конечно, художественными средствами, специфическими для искусства.

В основе сценария «Миклухо-Маклай» лежит крайне актуальная для современности тема. Это произведение, разоблачающее расизм и показывающее благородную и гуманную деятельность передового русского ученого, могло бы в наши дни стать острейшим оружием в борьбе со всякого рода претендентами на мировое господство. К сожалению, в этом сценарии слишком мало науки и подлинно научного материала, подано все это бессистемно, легковесно. Авторы словно растерялись перед острой политической темой, перед содержательностью глубоких научных выводов, к которым пришел замечательный русский ученый.

В произведениях о жизни и деятельности людей науки авторы иногда совершенно неумеренно и ничем неоправданно используют специальную терминологию, к тому же изобилующую иностранными словами. Это, конечно, нисколько не обогащает зрителя знаниями, а только вызывает у него вполне законное раздражение.

Когда профессор Карташев, ярый противник Мичурина, пользуется такими словами, как «генные и хромозомные мутации», «мутационный процесс», «вегетативная гибридизация», мы понимаем, что, наделяя Карташева таким языком, автор характеризует сущность этого псевдоученого-профессора. Недаром, обвиняя Мичурина в том, что тот ведет «ненаучный разговор», Карташев получает его гневную отповедь: «биологии пора бы сойти с пьедестала на землю и заговорить языком народа. А не путаться в тумане!».

Почему же Миклухо-Маклай даже не в обстановке научного спора должен употреблять такие слова, как «полигенисты», «моногенисты», «краниметр» и т. п.?

Авторам, работающим над биографическими сценариями и фильмами, нужно в живой творческой практике решительно преодолеть недостатки, свойственные ряду фильмов о выдающихся людях нашей родины. Путь к этому с исчерпывающей ясностью указан в редакционной статье «Правды». Необходимо непрестанно повышать свое мастерство, искать все более выразительные художественные средства для глубокого раскрытия образов, реалистической обрисовки характеров, художественного воплощения научной темы. Надо всегда помнить, что искусство не терпит схемы и штампа.

Л. СВЕРДЛИН

Народный артист РСФСР

КИНОДРАМАТУРГ И АКТЕР

С чувством глубокого удовлетворения воспринимает актер общественную критику, предъявляющую новые повышенные требования к кинодраматургии. Как ни велики достижения советского киноискусства, мы не успокаиваемся на достигнутом и, следуя мудрым указаниям товарища Сталина, неустанно критикуем свои недостатки, преодолеваем их, стремясь к дальнейшему качественному росту нашего творчества.

Уже много лет я работаю в кино, но каждый новый сценарий, в котором намечена роль и для меня, всегда раскрываю с большим волнением.

Что бы мы, актеры, ни говорили и ни писали о творческих принципах, о методах работы над образом, все наши возможности прежде всего зависят от произведения, созданного сценаристом.

Можно ли представить себе композитора, который явился бы в оперный театр и заявил, примерно, следующее:

— Вот тут я вам принес несколько мелодий из моей будущей оперы. Распределяйте партии, начинайте репетировать. Позже я принесу вам и всю партитуру...

А давно ли прошло время, когда подобные явления в практике кинопроизводства мало кого удивляли?

Случалось, что актер, приглашенный для съемок в фильме, знакомился с образом, который надлежало ему создать, примерно, по такой лаконичной характеристике: «Иванов, Петр Петрович, офицер запаса, 48 лет». Иногда бывала дописка: «с проседью» или «с орденом»... Мы, актеры, читали сценарий и убеждались, что нам предстоит воссоздавать представителя какой-либо профессии, специальности, но отнюдь не человеческий характер с глубокой, неповторимой индивидуальностью. Когда актер удивлялся или возмущался, ему спокойно разъясняли: «Не волнуйтесь, мой дорогой, в пути все доделаем...»

Казалось бы, что вся задача актеров по существу сводится к тому, чтобы как можно глубже, ярче, интереснее, в полную меру своего творческого дарования и знания жизни воплотить на экране образы киносценария. А между тем актерам часто приходилось, да порой и сейчас приходится, заниматься не столько поисками красок для своего образа, сколько придумыванием поступков и даже реплик действующего лица, то есть восполнять то, что не успел или не сумел доделать сценарист.

Это объясняется, повидимому, тем, что еще до сих пор в сознание кинодраматургов не внедрено отношение к сценарию как к полноценному литературному произведению.

Ведь и по сей день еще бывает так, что автор, которому в сценарии не удался тот или иной образ, возлагает все надежды на актера: он, мол, «оживит», «дотянет» образ!

Спору нет, и актер и режиссер, действительно, имеют в своем распоряжении разнообразные выразительные средства для того, чтобы улучшить сценарий. Настоящий актер — не механический исполнитель чужого замысла, он всегда вкладывает много своего в образ, обогащает его. Но у актера есть свой предел — это роль, отведенная ему драматургом.

Когда Н. Черкасов встретился с хорошо написанной ролью профессора Полежаева, он создал незабываемый, классический, в

советском кино образ. А что мог сделать со всем своим талантом тот же Черкасов в картине «Счастливого плавания», если роль предоставляла ему возможность приподняться всего только на две-три ступеньки, тогда как значение образа воспитателя юных нахимовцев обязывало драматурга поднять эту роль до высоты десятого этажа?

Мы плохо знали актера А. Борисова до того, как он получил хорошо выписанную роль Павлова в сценарии М. Папавы. Эта роль и дала актеру возможность развернуть свой талант в полную силу.

Артист С. Бондарчук смог по-настоящему показать себя, имея полноценные роли в хороших сценариях «Кавалер Золотой Звезды» и «Тарас Шевченко».

Подлинная, действенная основа образа — это роль.

Вот почему я, как актер театра и кино, с таким вниманием и благодарностью воспринимаю сейчас критику недостатков ряда наших пьес и сценариев.

Хорошо сказал когда-то А. Н. Толстой, что скука в зрительном зале — это общественное преступление.

В кинематографии и литературе развертывается сегодня борьба за полноценный сценарий.

Искусство театра и кино немыслимо без заостренности сюжета, без содержательного, действенного и драматически напряженного конфликта, без жизненных, сильных столкновений людей.

Я не сомневаюсь, что наши драматурги и кинодраматурги глубоко воспримут справедливую критику и создадут много новых прекрасных пьес и сценариев. Хочется только, чтобы при этом не был забыт актер. Даже опытные драматурги часто видят перед собой сценарий в целом, общий ход действия, но не отдельные роли.

Послушаешь иногда сценарий в чтении автора — прекрасно. Но часто то, что при ознакомлении со сценарием принимают за превосходное качество образа, на самом деле создается общей атмосферой произведения, отношением к данному герою других персонажей, их высказыванием о нем и т. д. А займешься анализом самой роли и обнаруживаешь: плохо, слабо, прямолинейно, мало интересных деталей, мало конкретных поступков, нет столкновений, словом, фактически актеру не предоставлена возможность осуществить то, о чем, может быть, и думал автор.

В моей творческой жизни был такой случай. Я снимался в фильме большого и талантливого режиссера И. Савченко. Сценарий для фильма был написан по повести не менее талантливого писателя Ю. Яновского. Но между обаятельной повестью и мною, актером, оказался слабый сценарий. Он включал в себя только оголенную сюжетную схему повести. Характеристики действующих лиц были даны как-то в лоб, сухо, неглубоко, сюжет развивался внешне событийно. И вот, несмотря на то, что в повести моя роль была полной лиризма и обаяния, на съемках мне пришлось очень тяжело. Образ моего героя превращался в схему. Я вынужден был на ходу что-то придумывать, а потом буквально умолял устранить то фальшивое, что мешало созданию живого образа героя, и упрашивал позволить мне углубить образ переделкой ряда сцен.

Меня оставили лицом к лицу с неполноценной ролью. Эта кинокартина и по сей день демонстрируется на экранах, но я и до сих пор не могу забыть чувства горечи и досады, охвативших меня при ее просмотре. А ведь могло быть иначе, если бы на основе повести Яновского был создан равноценный ей киносценарий.

Кинодраматург, который искренне хочет донести идею своего произведения до зрителя, взволновать его яркими образами, должен заботиться о нас, актерах. Ведь это мы, актеры, будем воссоздавать на экране образы сценария. Мы будем говорить, совершать поступки, раскрывать в поступках и словах внутренний мир героя. Каждый промах, каждая недодуманная линия в сценарии больно бьет по актеру, а следовательно, оставляет неудовлетворенным и зрителя.

Когда-то я был очень благодарен В. Шкловскому за то, что он в своем сценарии «Минин и Пожарский» дал характеристику образа боярина Григория Орлова, которая очень помогла мне осуществить этот образ в фильме. Я позволю себе привести небольшую цитату из этого сценария:

«...Впереди Григорий Орлов. Он выделяется боярской одеждой, подобранным оружием и особенно — наглой, развязной осанкой. Орлов приземист, широкоплеч, вертляв, хотя и старается держаться с достоинством. Лицо у него широкое, борода негустая, но окладистая, глаза маленькие, хитрые, все время шныряют по сторонам. Жаден он до остервенения. От жадности и

неумолимого желания хапнуть, не пропустить, он даже говорить торопится — глотает слова, часто сплевывает набегающую, вероятно, тоже от жадности слюну.

— Мишка, — сказал он, торопясь и проглатывая слова, — достань мне горницу, да меду, да пива, хлеба помягче, да рыбы... Чтобы ужин был вдоволь! — кричит он вслед Мишке».

Такая экспозиция дала мне богатый материал, и, как кажется, образ Григория Орлова запомнился зрителю.

За каждой ролью, даже второстепенной и третьестепенной, должен стоять живой образ человека со своим типическим и индивидуальным. Наделите образ живыми красками, сделайте его необходимым в сюжете, и актер вдохновенно, взволнованно будет работать над его воплощением в картине. Но если в сценарии роль носит формальный или чисто служебный характер и не одухотворена автором — горе актеру!

Я говорю о маленьких, эпизодических ролях потому, что кинодраматург нередко обращает все внимание на главных персонажей, полагая, что за удачу основного образа ему «простят» схематизм, упрощенность остальных. Но ведь Островский, Чехов, Горький умели в своих пьесах наделить жизненной правдой, сделать содержательным каждый, даже самый незначительный, второстепенный персонаж. И от советских драматургов, живущих в такое богатое, блещущее силой характеров время, мы вправе требовать глубокой и красочной разработки каждого образа сценария или пьесы.

Теперь, когда совершенствование мастерства ставится в центр нашего внимания, хочется пожелать кинодраматургам повышения профессионализма, крепкого творческого усвоения специфических особенностей киноискусства. Актер, не знающий своей профессии, актер-«натурщик», «типаж», давно отошел в прошлое. Применительно к работе актера, режиссера, художника, оператора, композитора в наши дни уже невозможен непрофессиональный подход. Но среди кинодраматургов еще часто встречаются литераторы, которые с пренебрежением относятся к специфическим особенностям искусства кино. Именно у них рождаются сценарии, в которых глубокий, яркий замысел так и не находит своего осуществления в полноценных образах из-за рыхлости композиции, расслабленности сюжета, невыразительности диалога.

Сценарий, подобно пьесе, роману, повести, является самостоятельным литературным произведением, он имеет свои специфические особенности, свои законы построения. Дилетантство в работе над сценарием недопустимо. Только в содружестве с талантливым кинодраматургом, овладевшим профессиональным мастерством, достойно и свободно творить киноактеру.

Пусть простят меня товарищи кинодраматурги за откровенный, прямой разговор, но он продиктован одним желанием: помочь созданию новых ярких произведений, достойных Сталинской эпохи.

И. БОЛЬШАКОВ

ВАЖНОЕ НАЧИНАНИЕ

Научная конференция, созванная Институтом истории искусств Академии наук и Министерством кинематографии СССР, знаменует собой начало серьезной научной работы — составления фундаментального труда по истории советского киноискусства.

Правильно ли, что Институт и его киносектор начинают научно-теоретическую работу в области киноискусства с его истории? Безусловно правильно, ибо история — это зеркало, в котором отражается прошлое, настоящее и будущее нашего киноискусства.

Поэтому изложение истории возникновения и развития советской кинематографии должно быть непосредственно связано с задачами современности, подводить к их уяснению и намечать перспективы дальнейшего развития киноискусства.

Главное внимание при разработке истории нашего кино должно быть сосредоточено на советском периоде, ибо в идейно-художественном отношении дореволюционная отечественная кинематография оставила нам очень небогатое наследие, во всяком случае несравненно меньшее, чем, например, литература, театр, музыка, живопись, скульптура, архитектура.

Это, конечно, не означает, что дореволюционная кинематография совсем не найдет места в «Очерках»: мы не можем отказаться от нашего исторического наследия. Освещение развития дореволюционной русской кинематографии должно явиться как бы предисторией советского киноискусства.

Как известно, кинематограф в дореволюционное время в России находился в руках капиталистов, которые, так же как и их собратья в других буржуазных странах, превратили кино в орудие наживы, одурманивания народных масс.

Господство капиталистов-предпринимателей в русском кинематографе отталкивало от него передовых деятелей искусства. В частности, мы знаем, что К. Станиславский весьма сдержанно относился к тогдашнему кинематографу, и на предложение работать в кино он каждый раз отвечал отказом.

Были, конечно, прогрессивные люди и среди кинодеятелей того времени. К ним в первую очередь нужно отнести таких режиссеров, как Я. Протазанов, В. Гардин. Оба они работали преимущественно над экранизацией лучших произведений русской литературы, стараясь при этом бережно переложить на язык кино их идейное содержание. Но творчество этих прогрессивных кинодеятелей тонуло в мутном потоке безидейных, низкопробных, крайне примитивных фильмов, заполнявших экраны, и не могло решительно противоборствовать господствовавшему в те

От редакции. В марте этого года состоялась созванная Институтом истории искусств Академии наук СССР и Министерством кинематографии СССР научная конференция по обсуждению рабочей программы «Очерков по истории советского кино». Из материалов конференции мы публикуем вступительное слово министра кинематографии СССР И. Большакова и доклад руководителя сектора истории кино Института народного артиста СССР профессора М. Чиаурели.

годы в русском кинематографе реакционно-декадентскому направлению.

Только Великая Октябрьская революция, сбросившая цепи капитализма, открыла новые пути для развития киноискусства. Советская власть увидела в кинематографе могучее средство просвещения народных масс, коммунистического воспитания трудящихся.

Отсюда и начинается история нашего советского киноискусства, ставшего ныне самым передовым киноискусством в мире.

Таким образом, советское кино является детищем революционного рабочего класса, детищем Великой Октябрьской социалистической революции. Это искусство, созданное гением Ленина—Сталина и направляемое коммунистической партией.

История советского кино есть история борьбы за торжество метода социалистического реализма, как единственно правильного метода литературы и искусства.

История советского кино неразрывно связана с историей победоносного строительства нового, коммунистического общества в нашей стране.

Главным героем наших кинопроизведений является советский человек, строитель нового, коммунистического общества. Образ нашего современника проходит через всю историю советской кинематографии. Поэтому одно из центральных мест в «Очерках» должен занимать анализ воплощения в наших фильмах образа советского человека.

Советское киноискусство всегда отличалось и отличается новаторством, постоянным стремлением итти вперед, совершенствовать свои произведения. Мастера советского кино смело проникают во все новые области своего искусства. Их дерзновенные поиски нового, их творческое новаторство вдохновлены мудрыми советами и указаниями великого Сталина.

«Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино»,—писал товарищ Сталин в своем приветствии киноработникам в день 15-летия советского кино 11 ноября 1935 года.

Наше киноискусство всегда одним из первых откликалось на животрепещущие проблемы современности, успешно решало идейно-творческие задачи, которые перед ним ставила большевистская партия.

Но в развитии нашего кино, в работах его отдельных мастеров были и серьезные идейно-художественные ошибки, творческие срывы. И нашим историкам нужно со всей объективностью и большевистской принципиальностью осветить это в своих научных трудах. Авторы «Очерков» должны постоянно помнить указание товарища Сталина о том, что историю нельзя ни улучшать, ни ухудшать. Поэтому они должны стремиться к правдивому изображению исторических фактов и событий из жизни нашей кинематографии, не допуская никаких домыслов и искажений.

Важную роль в истории развития нашего кино играла и играет кинодраматургия, являющаяся основой киноискусства. Все идейно-творческие успехи и отдельные неудачи нашего кино прежде всего зависят от состояния кинодраматургии. С тех пор, как кино стало звуковым, это положение стало непреложным законом развития советской кинематографии. Давно признано всеми, что у фильма два автора — сценарист и режиссер. Это обстоятельство нужно постоянно иметь в виду при анализе отдельных фильмов.

Кинодраматургия должна занимать в «Очерках» почетное место, такое же, какое она занимает в нашей кинематографической жизни. Авторам «Очерков» следует подробно и глубоко проанализировать пути развития советской кинодраматургии, ее особенности, как одного из важных и трудных жанров советской литературы.

Особого внимания в кинодраматургии требуют проблемы художественного мастерства, особенно такие, как сюжет, драматический конфликт, литературный язык, образный строй.

Задача наших историков состоит в том, чтобы на конкретных примерах проследить, как росло и развивалось художественное мастерство кинодраматургов, как в их творчестве неизменно побеждало новаторское начало, торжествуя над всеми старыми, отжившими канонами, традициями и схемами.

Особенно важно до конца разоблачить недавно еще бытовавшую в драматургии порочную «теорию бесконфликтности», утверждавшую, будто в нашей советской действительности нет борьбы между положительным и отрицательным, что в нашем обществе нет отрицательных человеческих типов, носителей пережитков капитализма.

«Теория бесконфликтности» привела на

деле к отставанию драматургии, так как именно драматический конфликт, построенный на основе жизненных фактов, является движущей силой, основой всякого драматургического произведения, в том числе и киносценария.

Значительное внимание в «Очерках» должно быть уделено теоретическому рассмотрению отдельных жанров наших фильмов — биографических, приключенческих, комедийных, художественно-документальных, научно-художественных, мультипликационных, документальных и научно-популярных. При этом следует иметь в виду, что определение жанра кинопроизведения имеет огромное теоретическое и практическое значение, так как жанр произведения накладывает свой отпечаток на сюжет и композицию произведения, на выбор изобразительных средств. Сейчас, как известно, среди наших кинокритиков имеется еще много неясностей в понимании жанра, как эстетической категории, и в классификации кинокартин по их жанровому признаку.

При разработке истории кино следует уделить большое внимание и раскрытию специфических особенностей, присущих кино как особому виду искусства. Мы знаем, что каждое искусство имеет свои, только ему присущие законы. Эти законы главным образом относятся к художественной форме, так как идейная основа у всех видов советского искусства одна и та же. Наш кинематограф, располагающий богатым арсеналом замечательных изобразительных средств, имеет возможность раскрывать идейное содержание ярко, доходчиво и эмоционально.

Но художественную форму мы никогда не отрываем от идейного содержания. Поэтому история развития художественного мастерства в кино рассматривается в диалектическом единстве с идейными задачами, стоящими перед советским киноискусством на различных этапах его развития.

Наше киноискусство создавалось несколькими поколениями талантливых людей различных творческих профессий. Большая армия киноработников под руководством партии Ленина—Сталина вложила много труда, энергии, знаний и таланта для того, чтобы достигнуть тех идейно-творческих вершин, которые сделали советское кино самым передовым киноискусством в мире.

Поэтому творчество лучших, талантливых мастеров, оставившее глубокий след в нашем киноискусстве, должно быть всесторонне и глубоко проанализировано в «Очерках». Но при этом нужно избежать ошибок, допускаемых иногда в некоторых исторических исследованиях, авторы которых историю предмета подменяют биографиями отдельных личностей.

Советская кинематография развивалась и развивается под руководством большевистской партии, которая на всех этапах развития нашего кино давала глубоко принципиальные указания, ставила конкретные идейно-художественные задачи, направляла работу отдельных мастеров кино. Поэтому творческая деятельность мастеров советского кино должна быть рассмотрена в «Очерках» не локально, не изолированно, а в неразрывной связи с развитием всего советского киноискусства.

Послевоенный период развития нашего киноискусства должен найти в «Очерках» особенно полное и точное описание, как период нового мощного подъема и расцвета нашего киноискусства. Основой этого подъема являются исторические постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства.

Претворяя в жизнь мудрые указания большевистской партии, советская кинематография достигла новых больших успехов. Она оказывает огромное влияние на развитие кинематографии стран народной демократии, Китайской Народной Республики, Германской Демократической Республики.

Прогрессивные кинодеятели всех стран высоко ценят наше киноискусство, так как видят в нем образец высокой идейности и художественного мастерства.

За послевоенные годы значительно повысились не только идейный уровень наших кинопроизведений, но и их художественные достоинства. Особо большое значение в повышении художественных качеств наших картин имеет цвет, который был успешно освоен также в послевоенные годы.

Научным сотрудникам Института истории искусств Академии наук предстоит проделать большую и ответственную работу по написанию фундаментального академического труда—истории советского кино, которое наши великие вожди Ленин и Сталин назвали самым массовым, самым важным из всех искусств.

М. ЧИАУРЕЛИ

Народный артист СССР

О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО

Советская кинематография родилась и развивалась вместе с нашим государством под знаменем великих идей Ленина и Сталина. Большевистская партия всегда проявляла неустанную заботу о самом важном, самом массовом из искусств — кино.

Под руководством нашей партии и при постоянном внимании товарища Сталина советское киноискусство достигло больших успехов, создало фильмы, которые принесли ему мировую славу. Киноискусство в Советском Союзе стало подлинно народным искусством, искусством больших тем, больших художественных обобщений.

Исторические постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о кинофильме «Большая жизнь», об опере «Великая дружба», мудрые указания нашего вождя и учителя товарища И. В. Сталина открыли замечательные перспективы перед всеми работниками киноискусства и вдохновили их на создание значительных художественных произведений.

Советское киноискусство является законным наследником великих традиций прогрессивной русской литературы, реалистической живописи, классической музыки и театра. Наследие Пушкина и Толстого, Репина и Сурикова, Чайковского и Мусоргского, Щепкина и Станиславского творчески воспринято мастерами советского кино и живет в лучших произведениях киноискусства.

В своих фильмах наши мастера стремятся показать жизнь нашего советского общества в его революционном развитии, показать мирный созидательный труд людей Сталинской эпохи, создать образ человека нового общества.

Советские фильмы пользуются любовью нашего народа, они завоевали признание во всем мире.

Но сделанного нами еще мало. Наше искусство еще в большом долгу перед советским народом. От мастеров советского киноискусства ждут больше хороших фильмов о нашей героической действительности, более смелого проникновения в различные области жизни, более острой постановки проблем, изображения самых серьезных жизненных конфликтов, яркого, художественного их решения.

Задачи, стоящие сегодня перед советским киноискусством, исключительно велики и серьезны. И пришло время обратить самое серьезное внимание на вопросы кинотеории, на отставание теории от практики, от насущных проблем нашего замечательного искусства.

Мы стоим перед необходимостью очень серьезного и глубокого изучения самой природы киноискусства. Я уверен, что это изучение откроет перед нами целый мир еще неизвестных сегодня новых безграничных возможностей киноискусства, способного с удивительной широтой и глубиной отражать явления жизни.

Свободное во времени и пространстве, располагающее движущимся изображением, живым словом, звуком, цветом, музыкой, равно способное к изображению событий масштабных, грандиозных, массовых и к углубленному показу тончайших психологических переживаний человека, искусство кино в руках советского народа выросло в огромную силу. И тем очевиднее стало

недопустимое отставание науки о кино от требований жизни.

Нельзя сказать, чтобы до сих пор никто не занимался вопросами теории и истории кино. Можно напомнить о небольшом кабинете при Государственной Академии художественных наук, о киносекторе Государственной Академии искусствознания, о научно-исследовательском секторе ВГИК, которые проделали некоторую работу по собиранию фактического материала, созданию архива, картотеки, фильмографии и библиографии по кино. Но все это не сыграло, однако, большой роли в развитии теории и истории киноискусства.

Этот важнейший участок работы не располагал достаточным количеством квалифицированных кадров, что станет особенно ясным, если сравнить с положением в соседних отраслях искусств. Историей и теорией театра, например, занимаются, кроме театрального сектора Института истории искусств Академии наук, научно-исследовательские институты и кафедры четырех театральных институтов, несколько театральных музеев, в том числе такие крупные, как Бахрушинский музей и музей МХАТ, Ленинградский институт театра и музыки и, наконец, такая крупная организация, как ВТО.

Теорией и историей музыки, кроме соответствующего сектора Института истории искусств Академии наук, занимаются Союз композиторов, научно-исследовательские кабинеты и кафедры пятнадцати консерваторий, несколько музеев (Чайковского, Скрябина и др.).

Изобразительные искусства изучаются Академией художеств и Академией архитектуры с их институтами, секциями и комиссиями; есть такие мощные научные учреждения, как Третьяковская галлерея и Музей имени Пушкина в Москве, Эрмитаж и Русский музей в Ленинграде, музеи во всех крупных советских городах, несколько художественных институтов и, наконец, Союз советских художников.

К этому следует прибавить большое количество научно-исследовательских учреждений — институтов, секторов, кафедр, секций, комиссий, изучающих историю и теорию литературы. Словом, в смежных областях искусствоведения и литературоведения имеется целая армия научных работников.

Посмотрим, какие же организации занимаются изучением истории и теории киноискусства?

Прежде всего следует назвать кафедру истории кино и творческие кафедры ВГИК. Но научная работа во ВГИК ведется слабо. Учебники все еще не написаны, научные труды сотрудников не издаются. Пока что ВГИК обладает только собранием фильмов и архивных материалов, а главное, большим количеством творческих работников, педагогов и аспирантов, которые обязаны и могут вести научную работу.

Второе научное учреждение, правда еще очень молодое, это Госфильмофонд. Там работает небольшой коллектив молодых научных работников.

Третье учреждение — Московский Дом кино. Здесь есть творческие секции и научно-методический кабинет. Их работа чрезвычайно полезна, но ведется она недостаточно широко и энергично.

Совершенно отсутствует научно-исследовательская работа на наших киностудиях, хотя творческие секции студий располагают большими силами: это старейшие режиссеры, артисты, операторы, художники, музыканты, фактически создававшие историю кино. На большинстве студий нет даже научно-методических кабинетов.

И, наконец, назовем сектор истории кино Института истории искусств Академии наук СССР. Это еще очень молодая и слабая организация, едва только начавшая развиваться. Однако большое значение имеет то, что она является органической частью научного коллектива Института. Молодой истории кинематографии, являющейся синтетическим искусством, может помочь работа по истории живописи, архитектуры, театра и музыки, которую ведут в Институте смежные секторы.

Изданные нашим Институтом на правах рукописи «Очерки по истории советского кино» (рабочая программа) — это первая попытка создать научную концепцию истории советского кино, проследить его историю от зарождения кино в дореволюционной России до наших дней.

До сих пор мы не располагаем большим количеством литературных материалов по истории и теории кино.

Опубликованы, например, воспоминания старейших кинематографистов—В. Гардина, Л. Форестье, А. Ханжонкова, содержащие отдельные интересные факты. Есть несколько книг, посвященных вопросам мастерства:

«Кинодраматургия» В. Туркина, «Основы кинорежиссуры» Л. Кулешова, «Свет в искусстве оператора» А. Головни. Эти книги выпущены давно, и сегодня надо было бы их обновить. Существуют монографии, посвященные мастерам кино, сборники статей по отдельным вопросам мастерства. Но серьезных книг мало, а довольно многочисленные брошюрки поверхностны.

Книга проф. Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР», содержащая ценный фактический материал, в свое время была подвергнута серьезной и справедливой критике.

Вот, собственно, и все, что мы имеем.

Следует сказать, что Госкиноиздат не проявляет достаточной инициативы в подготовке научных книг.

Какие же общие принципы положены в основу «Рабочей программы»?

Предистория советского кино охватывает 21 год — с 1896 по 1917 — и включает в себя не только историю русского дореволюционного кино, но и освещение заслуг русских ученых, обеспечивших своими открытиями появление кинематографии.

Историю советского кино мы начинаем с 25 октября 1917 года. Крупной ошибкой некоторых исследователей было мнение, будто советское кино родилось позднее: называли 1919 год, даже 1926 год. Только Великая Октябрьская социалистическая революция создала в нашей стране такие условия, в которых могло появиться самое массовое искусство. Справедливо считают, что кино — это искусство, рожденное Октябрем.

Ленин и Сталин обратили на кино особое внимание, так как считали его важнейшим средством массовой агитации, важнейшим средством народного просвещения.

Первый период развития советского кино протекает в годы гражданской войны. Особое место, естественно, занимает хроника. Формируются первые отряды советских кинематографистов. Рождается так называемый агитационный фильм.

Второй период охватывает годы восстановления народного хозяйства. В мае 1924 года на XIII съезде ВКП(б) товарищ Сталин поставил перед партией задачу взять кино в свои руки. В 1925 году создаются выдающиеся произведения советского киноискусства — «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие.

Третий период — годы борьбы партии большевиков за социалистическую индустриализацию страны. Советское кино овладевает современной тематикой. Первое партийное совещание по вопросам кино и ряд партийных документов свидетельствуют, что задачу, поставленную товарищем Сталиным, в период 1926—1929 годов работники советского кино выполнили с честью.

Четвертый период — 1930—1934 годы — переход страны в развернутое наступление социализма по всему фронту. Товарищ Сталин выдвинул гениальный принцип социалистического реализма. Постановление ЦК от 23 апреля 1932 года стало вехой в развитии советской литературы и искусства. Выступления А. А. Жданова и А. М. Горького на I Съезде советских писателей дали развернутую характеристику метода социалистического реализма.

Советская кинематография обогащается новым могучим выразительным средством — звуком, расширяющим идейные и художественные возможности киноискусства.

В 1934 году вышел целый ряд значительных произведений киноискусства и среди них «Чапаев», ставший классическим образцом социалистического реализма в кино.

Отмечая в день славного пятнадцатилетия кино его большие заслуги, товарищ Сталин в своем приветствии призвал киноработников смелее проникать «в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств—кино».

В пятый период — годы завершения строительства социализма и проведения Сталинской Конституции — были созданы фильмы о великих вождях человечества Ленине и Сталине, о стахановцах и передовых колхозниках. В конце 30-х годов советские ученые Мершин, Иванов и другие разработали принципы цветного и стереоскопического кино, обогатив киноискусство новыми художественными средствами—цветом и объемом.

В шестой период — в героические годы Великой Отечественной войны — киноискусство служило советскому народу острым и верным оружием.

И, наконец, седьмой период — это послевоенные годы, которые принесли огромные успехи советскому киноискусству. Резко повысились идейно-художественные качества фильма. Родились новые жанры. Исторические постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, выступления партийной печати по вопросам науки, литера-

туры и искусства, и, наконец, гениальные высказывания товарища Сталина по вопросам языкознания легли в основу новых побед советского киноискусства.

Внутренняя структура каждого очерка, посвященного отдельному периоду, в принципе единообразна.

Вначале дается общая характеристика периода, где освещается положение в стране, состояние других искусств, анализируются основные партийные документы, определившие развитие кинематографии.

Следующая глава посвящена хронике. Мы считаем, что хроника — это образная публицистика, это исторический документ огромной ценности.

Затем рассматриваем научно-просветительное кино, пропагандирующее науку средствами искусства.

Далее следуют главы о художественных фильмах. По каждому периоду будут отдельно рассматриваться фильмы на современную, историко-революционную и историческую тематику. Кроме того, некоторые главы будут специально посвящены антифашистским, антиимпериалистическим, биографическим, оборонным фильмам, экранизациям и т. д.

Распределение материала на главы по жанрово-тематическому принципу, я думаю, надо признать правильным.

Исследователи литературы и изобразительных искусств обычно кладут в основу изучение творчества отдельного писателя или художника. Такой подход к изучению кино — искусства коллективного по своей природе — был бы мало плодотворным.

Театроведы обычно прослеживают пути постоянных творческих коллективов: МХАТ, Малого театра и др. Наши студии — «Мосфильм», «Ленфильм», «Госкинпром Грузии» — скорее организационные, производственные объединения; творческим же коллективом у нас является постановочная группа, которая, как правило, меняется от фильма к фильму.

Таким образом, принятое «Рабочей программой» деление по жанрово-тематическому признаку — единственно пока возможное. Однако это не снимает с нас обязанности прослеживать пути отдельных наиболее крупных наших мастеров.

Мне думается, что в дальнейшем, когда будет создан первый сжатый очерк истории кино, мы сможем приступить к созданию отдельных научных трудов, показывающих развитие советской кинодраматургии, режиссерского и операторского мастерства, актерского исполнения.

Выступая на дискуссии по книге Г. Александрова «История западноевропейской философии», товарищ Жданов сформулировал основные требования к учебнику по истории философии:

. «Первое. Нужно, чтобы в учебнике был точно определен предмет истории философии как науки.

Второе, чтобы учебник был научным, т. е. основанным на фундаменте современных достижений диалектического и исторического материализма.

Третье. Необходимо, чтобы изложение истории философии было не схоластичным, а творчески действенным, было бы связано непосредственно с задачами современности, подводило бы к их уяснению и намечало перспективы дальнейшего развития философии.

Четвертое, чтобы приводимый фактический материал был бы вполне проверенным и добротным, и,

пятое, чтобы стиль изложения был ясным, точным и убедительным».

В своей работе над «Очерками по истории советского кино» научные сотрудники нашего сектора должны во всем следовать этим указаниям.

Советское кино оказывает большое влияние на кинематографию стран, идущих по пути социализма. Кино Чехословакии и Венгрии, Польши, Болгарии и Румынии, кино Китая и Германской Демократической Республики, наконец, молодое, только что родившееся кино Кореи и Албании идут по пути социалистического реализма, по пути советского кино. Прогрессивные кинематографисты Франции и Италии, Индии и Англии, Скандинавских стран и Америки высоко ценят наши фильмы, ибо видят в них образцы высокой идейности и зрелого художественного мастерства.

Создание истории советского кино благотворно отразится и во многом будет содействовать дальнейшему развитию нашего киноискусства.

Уважать свое прошлое, использовать его опыт для будущих побед—так учит нас, советских людей, наш гениальный вождь и руководитель, зодчий коммунизма, товарищ Сталин.

В. ГОРЯЕВ

НЕИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Из года в год растет советская мультипликация. Лучшие рисованные фильмы последних лет — «Сказка о рыбаке и рыбке», «Конек Горбунок» и многие другие — говорят о том, что работники мультипликации неустанно овладевают мастерством. От короткометражных фильмов для детей младшего возраста к фильмам, рассчитанным на зрителей любого возраста; от изображения незадачливого зверька, претерпевающего простенькие приключения, к замечательным образам, населяющим мир мудрой народной и литературной сказки; от примитивного сюжетного построения к сложной драматургической конструкции — таковы показатели явного роста советской мультипликации.

Обращение мастеров мультипликации к великолепной гоголевской «Ночи перед Рождеством» — не случайность: такая задача сегодня уже по плечу работникам рисованного фильма. Право на это подтверждает опыт возглавляемого режиссерами В. и З. Брумберг коллектива, уже поставившего «Сказку о царе Салтане», «Пропавшую грамоту» и другие фильмы, которые пользуются заслуженным успехом у зрителя.

Фильм «Ночь перед Рождеством» начат очень хорошо. Перед нами раскинулось украинское село, в котором, по свидетельству лукавого пасечника Рудого Панька, произошли в одну ночь такие веселые и необыкновенные события. Плывет по небу месяц, мерцают звезды, искрится снег. Эти кадры выполнены великолепно. Диктор начинает читать бессмертный гоголевский текст, и мы постепенно становимся свидетелями того, как началась эта необыкновенная ночь. Вот мы уже знакомы с чертом и Солохой, кузнецом Вакулой, Оксаной, Чубом и другими. Прошло немного времени, и капризная красавица Оксана опрометчиво дала обещание выйти замуж за кузнеца, если он достанет ей черевички, какие носит сама царица. Мы присутствуем при том, как влюбленный кузнец с помощью черта выполнил просьбу Оксаны. Великолепная фабула заставляет внимательно следить за тем, что происходит на экране.

Но когда зажигается свет в зале, мы неожиданно осознаем, что фильм не удовлетворил нас.

Что же произошло?

Каждый вид искусства располагает своими, только ему присущими выразительными средствами и возможностями. Мысль об экранизации повести Гоголя способом рисованного фильма — мысль счастливая. Именно здесь могли быть решены такие задачи, которых не может решить ни игровое кино, ни театральный спектакль. И главная из этих задач — передача неразрывного единства реального и фантастического, органическое слияние бытовых и сказочных элементов, которые так радуют и восхищают нас у Гоголя и в «Ночи перед Рождеством» и в других повестях, вошедших в «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Правдивая бытовая деталь у Гоголя зачастую существует лишь для убедительности фантастической ситуации, присутствующей рядом. А изображенная с неповторимым юмором «нечистая сила» выглядит своего рода обычной принадлежностью повседневной жизни. Черт не лишний в быту гоголевских героев, он

удобен, ибо несет ответственность за все, что неожиданно, что недостаточно понятно, на него сваливают и свои собственные неблаговидные поступки — черт, мол, попутал.

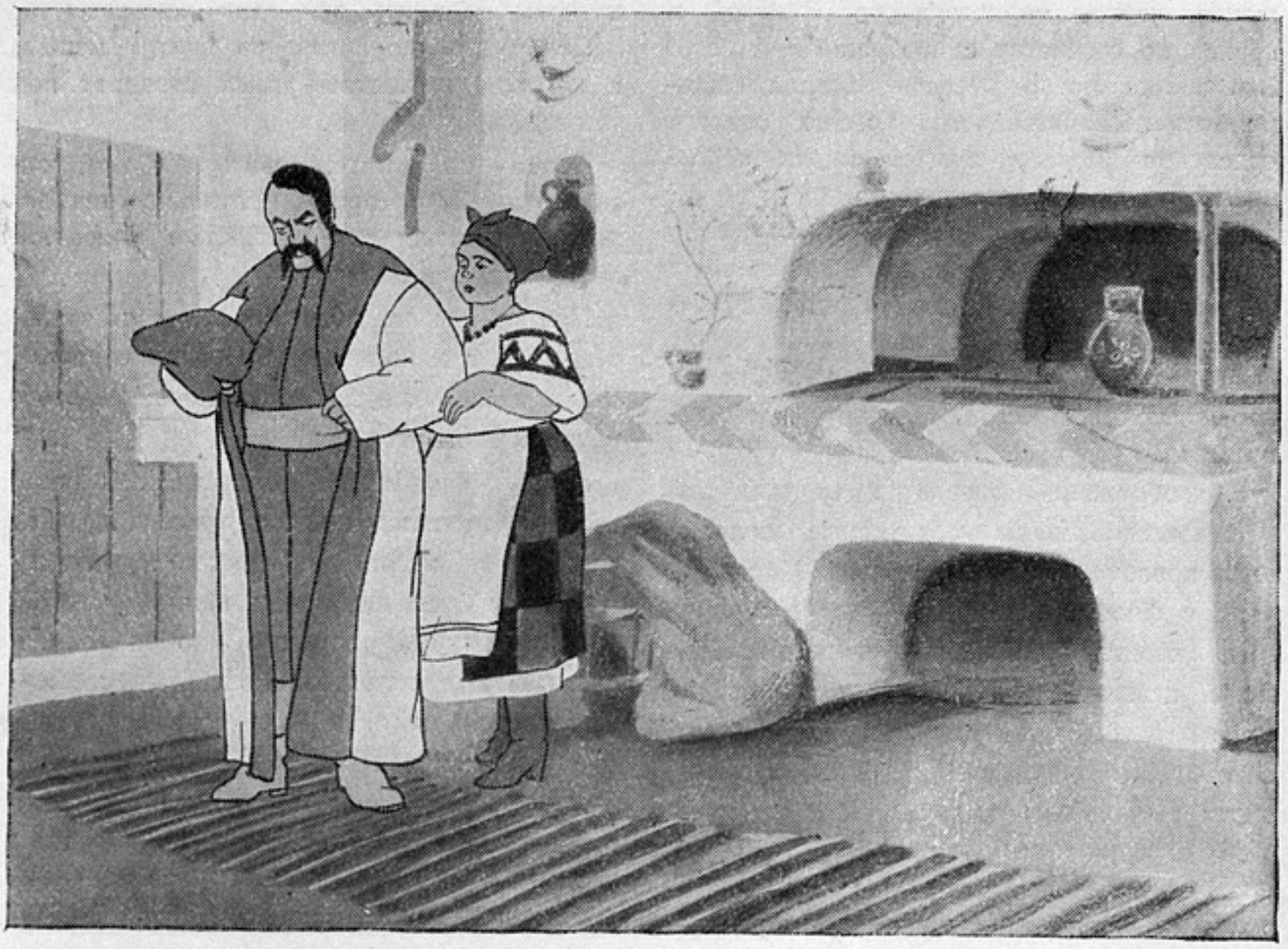
В фильме «Ночь перед Рождеством» вместо единства, органического слияния фантастического и реального налицо их разрыв, противопоставление.

Изобразив сравнительно смело и свободно и ведьму, разгуливающую по небу верхом на метле, и озорство черта, укравшего месяц, вообще всю фантастическую сторону происходящего, авторы фильма утратили эту смелость, изображая «целую, полную картину домашней жизни народа» (В. Белинский). Забыв об иронии и гиперболе, свойственных гоголевскому тексту, и о возможностях мультипликации, создатели фильма пошли по пути фотографического изображения жанровых картин, стремясь максимально приблизить своих рисованных героев и по внешнему облику, и по движениям, и по расстановке их в кадре к живым актерам. К тому же графическое выполнение образов оказалось недостаточно выразительным. Так и возник разрыв между двумя элементами повествования.

Для всякого большого художника точный жест, повадка персонажа всегда были основными отправными элементами для достижения правдивости, убедительности изображаемого. Но образное выражение — это не простая фиксация: нужно раздвинуть рамки созерцаемого в жизни, усилить видимое, подчеркнуть его, выявить «зерно» образа.

Чтобы донести до зрителя средствами мультипликации великолепный юмор гоголевского повествования, глубокую сатиричность созданных им образов, следовало смелей утрировать, гиперболизировать то типическое, что заложено Гоголем в каждом из персонажей повести: усы головы, о которых мы читали, что «дюжий голова влез с усами, с головою и с капелюхами в мешок», дородность и неповоротливость Чуба и другие особенности авторских характеристик. Характеры персонажей могли быть выражены именно подчеркиванием внешних типических черт.

«Ночь перед Рождеством»



«Ночь перед Рождеством»

Нивелировка персонажей в этом фильме прежде всего бросается в глаза. Зачастую в картине трудно отличить одного героя от другого. А ведь когда читаешь Гоголя, даже и не видя перед собой иллюстрации, не спутаешь Чуба с головой или с кумом.

Для усиления характеристик очень важна также пропорция, соотношение фигур (толстый, тонкий), роста (высокий, низкий), важны различия в одежде, разнообразие ее расцветки. Например, подчеркнутый контраст между большим, мужественным кузнецом и женственной Оксаной сделал бы более выразительной беспомощность Вакулы в сцене ухаживания.

Контрасты в объеме фигур помогли бы усилить ряд юмористических положений в диалогах людей разного роста, в манере их входить в дверь, вылезать из мешка и т. д.

Нивелировке подверглись и женские лица: Оксана сливается в представлении кинозрителя со своими подругами и даже с Солохой. Еще разительнее портретное сходство Оксаны с царицей. Возможно, что сближение двух образов сделано сознательно, как бы через восприятие Вакулы. Но такая трактовка чрезвычайно спорна: если внимательно вчитаться в повесть, нетрудно убедиться в том, что Гоголь, стоя здесь, как и всегда на глубоко народных позициях, не сближал, а противопоставлял царицу Оксане в восприятии Вакулы, причем сравнение, конечно, было в пользу красавицы дивчины.

С восхищением описывает Гоголь и красоту Оксаны и необыкновенную силу Вакулы. Оба они — герои народных сказок — красавица и богатырь. В фильме же это не нашло своего отражения.

Выразительнее других получился остро характерный образ дьяка. Но и он выиграл, если бы авторы фильма не боялись слияния реального и фантастического. У Гоголя повадки дьяка в обращении с Солохой не случайно сопоставляются с повадками черта. Черт, правда, боится крестного знамения, но соседства дьяка он не боится — с ним ему, пожалуй, всегда по пути.

Очень важно было обыграть и изобра-

жение черта, нарисованного Вакулой в церкви по соседству с изображением бога. Это также могло уберечь авторов фильма от несвойственного Гоголю резкого отделения реально существующих персонажей от фантастических.

Досадно, что в фильме очень мало крупных планов. С их помощью можно было выразительнее раскрыть индивидуальные особенности героев. Значительно выиграла бы, например, сцена Оксаны перед зеркалом, если бы авторы смелее применяли крупные планы.

В изображении героев и их движений мало использованы раккурсные положения, преобладают профильные. Наряду с этим в фильме есть очень удачно найденные моменты движения персонажей в глубь пейзажа и, наоборот, приближения их из глубины кадра к первому плану. Это создает ощущение глубины, трехмерности рисованного кадра.

Мультипликация обладает возможностями показывать то, что невозможно показать в фильме с живыми актерами и в театре. Незачем художникам-мультипликаторам обеднять эти свои возможности.

Почему бы не заглянуть внутрь мешка, в котором несчастный дьяк страдает под тяжестью Чуба?

Почему не поинтересоваться и тем, как сквозь трубу с трудом протискивается дородная Солоха и с легкостью проскальзывает поджарый черт?

Почему бы не обыграть то обстоятельство, что в мешках, куда Солоха спрятала своих незадачливых поклонников, до этого был насыпан уголь?

Авторы фильма не показали, как разительно изменился пейзаж после того, как черт украл месяц. А здесь художники могли бы сделать многое: например, отойти от контура и заменить его энергичной светотенью и силуэтом; показать освещенные светом из окон хат спины людей, удаляющихся в темноту, и т. д.

Таких упущенных возможностей, которые оживили бы ход повествования, сделали его более веселым, сатиричным, можно перечислить немало.

Несмотря на сокращения, произведен-

«Ночь перед Рождеством»

«Ночь перед Рождеством»

ные в сценарии по сравнению с повестью, фильм кажется затянутым.

Для повести Гоголя характерна стремительность действия, которая помогает воспринимать события, развивающиеся параллельно. В фильме многие эпизоды даны с излишней обстоятельностью.

Удачный по своему изобразительному решению эпизод метели, поднятой чертом, растянут настолько, что затрудняет восприятие. Это относится и к сцене в хате Солохи. У Гоголя любовники Солохи сменяют один другого в ускоряющемся темпе, и последние уже чуть ли не с порога сразу попадают в мешок. В фильме действие этого эпизода течет медленно и крайне однообразно. Однообразен и характер появления гостей в хате.

Кое-где удивляет композиционная нечеткость построения сцены. Черевички Одарки, которым суждено сыграть такую большую роль в развитии событий, казалось бы, должны броситься в глаза и Оксане и зрителю сразу, как только Одарка появилась на пороге хаты. Между тем мы их не видим до тех пор, пока не зазвучат восторженные слова Оксаны об этих черевичках. Лишь после этого в кадре появляются ноги Одарки.

В сцене у Солохи дикторский текст от автора часто путается в восприятии зрителя с диалогами действующих лиц. Происходит это, как нам кажется, потому, что дикторский текст продолжает звучать, когда гость стоит бездейственно — ведь от рисованного персонажа не ждешь четкого движения губ. Если бы на протяжении дикторского текста гости были заняты делом — например, закрывали двери, отряхивали свитки и т. п., авторский текст отделился бы от реплик.

В сценарий фильма вошел не весь материал повести. Это закономерно Но некоторые сокращения вызывают удивление. Не случайно Гоголь наделил своего Вакулу двумя профессиями — кузнеца и сельского живописца. Это делает особенно интересными отношения Вакулы и черта. Авторы сценария В. и З. Брумберг и М. Яншин лишили Вакулу второй профессии, придающей поэтичность его образу и особый смысл тому, как воспринимал Вакула живопись в царском дворце.

Невнятным получился конец фильма, в котором Вакула передает черевички смущенной Оксане. Замечательная концовка повести, где Гоголь рисует картину семейного счастья Вакулы и Оксаны и мастерски изображает окончательное торжество Вакулы над чертом, напрасно не нашла своего воплощения в фильме.

Кроме того, вторичное изображение черта Вакулой в церкви, кроме утверждения торжества Вакулы, имеет еще и зрительно-композиционное значение, поскольку такое изображение дано в начале фильма.

Наиболее сильная сторона картины — отличные фоны и пейзажи, в создании которых принимал участие украинский художник А. Петрицкий. Общие планы села и ночного неба поэтичны и красивы. Интересны также фоны в петербургской части фильма. Однако сцена, когда Вакула с запорожцами вступает во дворец и идет к царице, композиционно оказалась лишенной того нарастания, которое так ярко подчеркнул Гоголь. В повести ошеломленность Вакулы увиденной пышностью все время нарастает. В фильме получился обратный ход: от подавляющей своей роскошью лестницы к бесконечной, но уже менее пышной анфиладе дверей (которых, кстати, у Гоголя нет и в помине) и затем сравнительно скромный интерьер, в котором происходит царский прием.

Очень хорошо музыкальное сопровождение картины, для которого использована опера Н. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» в музыкальной редакции В. Оранского.

Рисованные персонажи фильма говорят голосами сильных, талантливых актеров. К сожалению, умело поданный актерами текст лишь в незначительной степени смог искупить общую невыразительность графических образов большинства персонажей.

Создание рисованного фильма объемом в пять частей — труд, несомненно, огромный, требующий напряженной работы большого коллектива. Очень жаль, что этот труд не дал тех результатов, которые следовало бы ожидать.

«Ночь перед Рождеством»

В. КОЛОДЯЖНАЯ

АКТЕР И ОБРАЗ

Редакционная статья «Правды» о фильме «Спортивная честь» указывала, что от снимавшихся в картине опытных актеров «зритель вправе был ожидать ярких образцов искусства творческого перевоплощения. Именно этим определяется глубина и реалистичность актерской игры». В этих словах подчеркивается главное в актерском искусстве. Только актер перевоплощения может достаточно глубоко улавливать и отражать в своем творчестве постоянно развивающуюся действительность, показывать рост человека, становление характера.

Перевоплощение означает такое слияние с ролью, при котором актер мыслит вместе со своим героем, радуется его радостью, страдает вместе с ним. Только в этом случае можно сказать о речах актера:

«Слова лились как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...»
(Пушкин)

Актерское переживание определяется оживлением тех чувств, которые актер вызвал у себя в процессе работы над ролью.

Полная искренность переживания отнюдь не означает, что актер потерял творческую объективность по отношению к образу.

Идейное содержание образа реализуется через сценическое поведение актера. Актер должен найти образное выражение мыслям и чувствам, которые он хочет передать зрителям. Но без глубокого понимания этих мыслей и чувств он не создаст образа, не овладеет искусством перевоплощения.

Система Станиславского, в которой проблема перевоплощения занимает важнейшее место, требует от актера умения анализировать свои задачи и создавать необходимые условия для формирования образа. Станиславский утверждал: «...так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными»[1].

Станиславский связывает воедино проблему перевоплощения и проблему характерности, так как, перевоплощаясь, актер создает неповторимую человеческую индивидуальность. Работа над ролью приводит его к поискам физического бытия образа. Актер должен ясно себе представить внешний облик героя, его походку, манеры, речь и т. д. и, говоря словами Станиславского, «быть в каждой роли другим».

Создание новых образов, овладение новыми средствами выразительности удастся актеру только при условии постоянного развития своего дарования, раскрытия всех сторон своего таланта путем напряженной творческой работы.

Именно так работает большинство наших мастеров. Однако некоторые актеры без значительных изменений повторяют в новых фильмах ранее найденный образ. Это механическое повторение внешней формы, пусть даже когда-то порожденной искренним переживанием, задерживает творческий рост таких актеров, не дает им возможности ярко раскрыть новые образы во всем их жизненном правдоподобии.

Попытаемся на примерах фильмов по-

---

[1] К. С. Станиславский, Работа актера над собой, 1951, стр. 433.

следнего времени проанализировать лучшие создания актеров перевоплощения и проследить причины некоторых творческих неудач.

Галерея разнообразных правдивых портретов наших современников создана в фильме Ю. Райзмана «Кавалер Золотой Звезды». Через неповторимые индивидуальности героев раскрыты типичные черты советского человека, строящего коммунизм, рассказано о его мыслях и чувствах.

Роль Сергея Тутаринова — главного героя фильма — была доверена выпускнику ВГИК Сергею Бондарчуку. Созданные им образы Тутаринова и Тараса Шевченко (в одноименном фильме) указывают, что Бондарчук принадлежит к числу актеров перевоплощения.

В роли Сергея Тутаринова С. Бондарчук создал правдивый образ молодого строителя коммунизма, энергичного, целеустремленного — образ живой и обладающий яркой индивидуальностью. Тутаринов как бы весь освещен изнутри радостной мечтой о будущем, мечтой, о которой он так поэтически рассказывает в ночь перед выборами. В глазах Бондарчука—Тутаринова всегда лежит отблеск этой мечты, зовущей его к действию. Это прежде всего человек волевой, собранный. Ритм его движений характеризует напряженную внутреннюю жизнь, готовность преодолевать препятствия. И в то же время актер не идеализирует своего героя, он даже подчеркивает его недостатки, едва намеченные в романе.

Тутаринов еще не умеет быть внимательным к людям, не всегда находит ключ к человеческой психике. Поэтому он так неумело, хотя и искренне, пытается помочь Хохлакову (эта линия превосходно разработана актерски), поэтому такой неожиданностью явились для Сергея слезы в главах Ирины в момент, когда он радостно делился с ней своими планами.

Актеру удалось показать кристальную честность и прямоту Сергея, его умение признавать свои ошибки. Когда Сергей понимает справедливость критики, он не сердится, а улыбается, и эта добрая искренняя улыбка рисует скрытое добродушие и мягкость характера.

К сожалению, актером только намечена линия развития образа Тутаринова. Бондарчук не показывает, как постепенно Тутаринов становится более зрелым, более опытным, как крепнут и углубляются в нем лучшие стороны характера. Правда, и сценарий почти не дал возможности показать рост героя.

И хотя мы верим актеру, но для отображения мыслей и чувств героя он не всегда находит достаточно интересную форму.

Может быть, виной этому и то обстоятельство, что Бондарчук не наделил Тутаринова внешней характерностью, которая так помогла ему при создании образа Шевченко.

Интересные примеры творческого перевоплощения даны в «Кавалере Золотой Звезды» театральными актерами Л. Гриценко, С. Ратомским и др. Быстро постигнув специфику кино, они обогатили советское киноискусство оригинальными и правдивыми образами.

Необычайная достоверность и выпуклость отличает образ председателя колхоза Рагулина в исполнении Ратомского. Эта небольшая роль превосходно выписана в сценарии, что и помогает Ратомскому зажить органической жизнью на экране.

Рагулин — подлинно положительный герой и одновременно это самый обыкновенный человек, в характере которого имеются и не совсем приятные бытовые черточки.

С первого взгляда в нем поражает контраст между малопривлекательной внешностью, колючим характером и той вдохновенной мечтой о коммунизме, которую он ежечасно воплощает в жизнь. Но дело-то в том, что Рагулин проявляет свою колючесть только в борьбе с пережитками прошлого, с тем, что тормозит построение нового общества. В этом образе есть интересные элементы комедийности, и недаром И. Ильинский так красочно писал о нем, сожалея, что подобных ролей слишком мало в наших пьесах и сценариях.

В этой роли актеру было легко увлечься красочными деталями, «обыграть» их и этим снизить образ. Но С. Ратомский использовал обилие характерных бытовых подробностей для того, чтобы заставить нас поверить, что Рагулин со всеми своими индивидуальными особенностями прежде всего человек, целиком посвятивший себя борьбе за построение коммунизма. Когда Рагулин—Ратомский, любезно угощая колхозным вином Тутаринова, подчеркивает, что и такой расход нужно тоже записать со всеми объяснениями, то это характеризует не скупость председателя, но

раздражение, которое вызывают в нем всякие расхитители колхозного добра.

Именно вследствие отчетливости сквозного действия роли так органичен ее кульминационный эпизод, когда Рагулин—Ратомский взволнованно берет на себя обязательство получить 250 пудов пшеницы с гектара и написать об этом товарищу Сталину.

Упорные поиски путей внутреннего и внешнего перевоплощения видны в последних работах Бориса Чиркова. Порывистый академик Верейский в «Суде чести», внешне замкнутый, добродушный Степан Недоля в «Донецких шахтерах», мягкий и проницательный Кондратьев в «Кавалере Золотой Звезды» обладают различной внешностью, а главное, различными характерами. Присущая им большая душевная сила и доброта проявляются по-разному. Б. Чирков для каждого образа находит верную жизненно-правдивую характерность, жизненные краски.

Кондратьев как партийный руководитель раскрывается в сценарии главным образом в беседах с Сергеем Тутариновым и в одном разговоре с Бойченко. Это все, чем располагал Б. Чирков при работе над ролью. И тем не менее ему удалось создать психологически разработанный образ большого человека, настоящего партийного руководителя.

Небольшая, и, казалось бы, «невыигрышная» роль обрела плоть и кровь в мастерском исполнении актера, наполнилась правдой человеческих чувств.

Индивидуальность Кондратьева раскрыта через сочетание принципиальности и твердости с прирожденной мягкостью. Кондратьев никогда не повышает тона, мы не слышим в его голосе жестких нот, не видим в его движениях резкости. Случается, что ему бывает грустно, он как-то весь немного сжимается и опускает плечи. И в то же время — это человек действия, который умеет руководить и предвидеть. За его мягкостью скрыта сила и какая-то особая собранность.

Очень хорошо показано первое появление Кондратьева в фильме. Вытирая испачканные руки, застегивая рукава рубашки и надевая пиджак, он объясняет, что помогал ремонтировать машину, и расспрашивает Сергея о его планах и намерениях. Он так прост и доброжелателен, что зрителю понятно, отчего Сергей сразу раскрыл ему все свои мечты и планы переустройства станицы. Б. Чирков превосходно показывает, как Кондратьев слушает — он весь поглощен рассказом Сергея, сочувствует ему и вместе с тем изучает его.

Мастерство общения с партнером помогает Б. Чиркову раскрыть здесь индивидуальные черты своего героя.

Даже когда в распоряжении Кондратьева только скупые сухие реплики, мы читаем на его лице невысказанные мысли. Вот Сергей в пылу спора с Хохлаковым объявляет, что сам добьется получения леса, а если нужно, то поедет в Москву,— и на лице Кондратьева—Чиркова появляется едва заметная радостная улыбка: ему нравятся настойчивость и энергия Сергея. С тем же спокойствием и юмором, не обижая Сергея, Кондратьев исправляет его ошибки...

Точно в плане заданного образа играет Чирков и в сцене, когда докладывает Бойченко, что Хохлакову «дальше итти вроде не хочется». В тихом голосе Кондратьева звучит сожаление, но у нас ни на минуту не появляется сомнения в том, что он убежден в необходимости снять Хохлакова с работы.

Образ Кондратьева — показательный пример того, как актер вдумчивой работой может сделать маленькую роль значительной и жизненно яркой.

В фильме «Донецкие шахтеры» Б. Чирков создает убедительный образ старого шахтера Степана Недоли, овладевшего новейшей передовой техникой.

Очень удачен внешний облик Недоли. Он коренаст, его седые волосы коротко острижены, весь он подтянутый, бодрый. Превосходная мимика позволяет актеру выразить, как гордится Недоля своим трудом, как глубоко он понимает задачи, стоящие перед родным Донбассом, как любовно относится к людям. Мы видим в простом шахтере человека высокой культуры. Заслуга Б. Чиркова, создавшего такой содержательный образ, тем значительнее, что Степан Недоля показан в сценарии больше на празднествах и чествованиях, нежели в обычной повседневной обстановке.

Интереснее задумана и больше по объему роль начальника шахты Горового, хотя и в ней, как в роли Недоли, слишком мало драматических коллизий, которые помогли бы актеру глубоко раскрыть этот образ. И тем не менее превосходный характерный актер В. Меркурьев вполне справился со своей задачей. Старый шахтер Горовой в

его исполнении — умный хозяин, человек жизнелюбивый и немного лукавый. Под запорожскими усами Горового—Меркурьева запрятана счастливая улыбка; его почти никогда не покидает ощущение радости бытия. А эта радость проистекает прежде всего оттого, что он ощущает себя нужным человеком, активно строящим коммунизм.

Когда в связи с переоборудованием шахты возникают тысячи сложных вопросов и Горовому нехватает знаний, чтобы их решить, когда он чувствует, что перестает быть подлинным руководителем шахты, — его жизнерадостность тускнеет. Исчезает улыбка с лица Горового—Меркурьева, в глазах появляется грусть. И только в кабинете Кравцова, когда он просит отпустить его с работы и рассказывает о своем стремлении найти себе место, где он может быть по-настоящему полезен, о своей мечте воспитывать кадры молодых рабочих и учиться самому, Горовой—Меркурьев обретает утерянное душевное равновесие.

Этот несколько неожиданный, но очень жизненно правдивый поступок старого шахтера логически подготовлен прекрасной игрой актера, последовательно раскрывающего свою главную тему: Горовой может быть счастлив, только чувствуя себя полноценным строителем коммунистического общества.

Но в том же фильме «Донецкие шахтеры» есть и такие образы, в которых искренность сценического переживания заменена актерскими штампами. Таков, например, образ изобретателя Трофименко в исполнении В. Дружникова. Причина неудачи этого актера не только в том, что драматургическая основа образа слаба. Актер невыразителен, фальшив в этой роли, ибо «действует», оставаясь внутренне совершенно холодным и равнодушным. Существует явный разрыв между его актерским эмоциональным состоянием и тем, что он пытается выразить своими интонациями, мимикой, жестом.

Это происходит потому, что в образе Трофименко актер в значительной степени повторяет образ композитора Балашова из фильма «Сказание о земле Сибирской», то есть творческую работу заменяет уже готовыми формами выражения чувств человека, сначала терпящего поражение, а потом добивающегося победы. Полный отказ Дружникова от поисков перевоплощения и характерности привел к тому, что зритель не верит ни волнению изобретателя при неудачах, ни его настойчивости, ни талантливости.

Тот же недостаток наблюдается в исполнении выпускницы ВГИК К. Лучко роли Лиды Недоли. Лучко механически повторила в этом фильме многое из найденного ею в «Кубанских казаках», где она создала яркий образ счастливой молодой девушки Даши Шелест. Всякий раз, когда в праздничной веселой, пестрой сутолоке ярмарки мы встречали Дашу, нас пленяла наполнявшая все ее существо радость, отражавшаяся в улыбке, в интонации слов, в ритме движений. Это было хорошо и органично для жизнерадостного комедийного фильма.

В «Донецких шахтерах» дочь Недоли является свидетельницей переломных событий в жизни шахты. Казалось бы, иные обстоятельства и иной образ. Но на лице Лучко мы опять увидели ту же безмятежную улыбку, услышали знакомые интонации...

В отказе от перевоплощения причина неудачного исполнения роли моряка в фильме «В мирные дни» и ряда других ролей молодым актером Сергеем Гурзо. Его первая роль—Тюленин в «Молодой гвардии» — отличалась глубиной жизненной правды. С тех пор он снялся в трех картинах, и в каждом его новом образе в той или иной степени повторялись черты Тюленина. Беда в том, что молодой актер не создал в новых ролях законченных новых характеров, недостаточно глубоко и разносторонне показывал душевный мир своих героев.

Так, например, в фильме «Смелые люди» он исполнил центральную роль Васи Говорухина — благородного, смелого и в то же время застенчивого паренька. Гурзо успешно справился со сложными спортивными задачами, которые ему пришлось решать по ходу действия, но образ Васи получился однообразным и неглубоким. В нем не было той искренности сценического переживания, которая придавала такое обаяние образу Тюленина.

Случается, что и опытные киноактеры, завоевавшие известность какой-либо ролью, продолжают потом повторять ее в других фильмах, не ставя перед собой новых художественных задач, тем самым обрекая себя на творческий застой.

Не случайно предметом обсуждения в нашей прессе стали неудачи ряда ролей

Н. Крючкова. Этот талантливый актер одним из первых создал на экране живой образ молодого тракториста — волевого и умелого руководителя бригады (Клима Ярко в «Трактористах»). Как же случилось, что ряд его последних ролей (тренер в «Спортивной чести», председатель колхоза в «Щедром лете» и др.) оказались скучными и фальшивыми.

Несомненно, виновны в этом были режиссеры, которые, боясь «риска», требовали от Крючкова повторения прежнего удачного образа, а также сценаристы, которые писали мало интересные роли, связывавшие творческую фантазию актера.

Однако нельзя снимать ответственность и с самого актера. Крючков не пытался обогатить создаваемые им образы какими-то новыми наблюдениями, почерпнутыми из жизни, не стремился преодолеть слабость драматургического материала.

У Крючкова выработался ряд штампов, от которых ему теперь нелегко избавиться. Нам кажется, только в том случае, если он получит характерную роль, требующую большой работы над внешним и внутренним перевоплощением, он выйдет из состояния застоя.

Показательна в этом отношении последняя работа М. Ладыниной. Актриса стала известна зрителям еще в конце 30-х годов как исполнительница ролей юных колхозниц — задорных, нежных, увлеченных творческим трудом. Ею был создан ряд поэтических, хотя и не всегда глубоких образов.

В годы войны и в особенности в послевоенный период стало заметно, что актриса в новых ролях повторяет черты прежних своих героинь.

Возросшие требования зрителей заставили М. Ладынину искать путей более углубленного изображения душевного мира героини. И в «Кубанских казаках» М. Ладынина создала обаятельный образ председателя колхоза Пересветовой, значительно более интересный психологически, чем ее предыдущие работы, и раскрывший совершенно новые стороны ее дарования.

Мы уже упоминали о творческой удаче актера С. Лукьянова в «Кубанских казаках». Это — блестящий пример слияния актера с ролью.

Сама по себе роль Ворона в сценарии не отличалась ни новизной, ни законченностью психологической характеристики. Наряду со свежими жизненными наблюдениями в ней были и некоторые литературные штампы.

Углубляя и развивая положительные стороны сценарного образа и преодолевая его недостатки, Лукьянов показал на экране подлинно живого человека.

В сценарии Ворон показан как преданный интересам своего колхоза председатель, человек душевный, хотя и упрямый. Это упрямство и приводит к тому, что «каким он был, таким остался»: товарищи перерастают его, а он не замечает нового. Лукьянов мастерски показал, что Ворону свойственны и широта натуры, удаль, размах и в то же время своеобразная ограниченность. В Вороне—Лукьянове порой пробуждаются мелкие страсти, отсталые настроения, у него нет зоркости, он не умеет охватить все сложные явления жизни. При этом он почти всегда доволен собой. И мы понимаем, что именно такой человек может «держать» цены на ярмарке, стараясь урвать побольше для своего колхоза, может не отпустить из своего колхоза Героя Социалистического Труда Дашу Шелест, которая полюбила «чужого парня», может не замечать, что у колхозной молодежи культурные запросы выше, чем у него. Свои размолвки с любимой женщиной Галиной Ермолаевной он приписывает тому, что она его «не взлюбила», не понимая, как хочется ей, чтобы он стал лучше, освободился от пережитков прошлого.

Лукьянов прекрасно передает, как Ворон, любя Пересветову, в то же время не может примириться с ее независимостью и первенством в делах.

Однако его дурные чувства неглубоки, столкновение героев решается в чисто комедийном плане, и лирическая задушевная песня «Каким ты был, таким остался», которую поет о нем Пересветова, вполне понятна зрителю. У Ворона много хороших черт, которые несомненно помогут ему измениться к лучшему.

С. Лукьянов превосходно рисует заразительную жизнерадостность Ворона, его добродушный юмор, искреннее увлечение работой, стремление к справедливости и пылкую влюбленность в Пересветову. Чрезвычайно привлекателен и типичен внешний облик Ворона—Лукьянова: высокий рост, осанка лихого казака, добродушное и мужественное загорелое лицо.

Монолог Ворона, который поздно ночью в одиночестве пытается разобраться в сво-

их ошибках, Лукьянов произносит без тени декламации. В этом эпизоде каждое слово и жест удивительно органичны и выразительны.

Огорченный невниманием Пересветовой, Ворон—Лукьянов с горя немножко выпил и теперь бредет взволнованный, не замечая дороги. Гордой казацкой осанки и следа нет. На лице горькое сожаление. Он убежден, что его не может любить такая женщина, как Пересветова. «...Отстал, постарел... знамя упустил, ситуации не понял», — с горечью рассуждает он сам с собой. Но даже и в эту тяжелую минуту он полон такой жизненной силы, что искренность его отчаяния немного смешит, и монолог органически вплетается в комедийную ткань фильма. К тому же мы знаем, что Пересветова любит Ворона, и понимаем что именно теперь, когда наступил перелом в душе Ворона, он будет счастлив...

Актерская работа С. Лукьянова отличается искренностью и необычайной свежестью. Лукьянов решил трудную проблему создания комедийного героя — не схематичного «положительного» или «отрицательного» персонажа, а живого человека, показанного в тесной связи с огромными процессами, совершающимися в общественной жизни. Умение актера глубоко осмыслить роль придало изображению недостатков Ворона особую остроту. Ворон симпатичен нам, и мы горячо желаем, чтобы он освободился от пережитков прошлого. Так решает комедия воспитательные задачи, стоящие перед советским искусством.

* * *

Т. Макаровой и Г. Белову пришлось создавать образы в сложных условиях: главные герои сценария «Сельский врач» располагали более чем скромными возможностями проявить себя во взаимоотношениях со своими помощниками и товарищами по работе, а главное, они, как и весь персонал сельской больницы, недостаточно связаны с жизнью колхозного села. Слишком тесно пространство, в котором действуют герои фильма.

В роли Казаковой была, кроме того, и явная непоследовательность. По сценарию Казакова вначале не обладает не только врачебным, но и просто жизненным опытом: она полна юной непосредственности, которая заставляет ее смущаться и теряться, плакать, писать наивные письма своей далекой подруге и т. д. Затем довольно быстро она становится опытным врачом, человеком с большим самообладанием, выдержкой, знанием жизни.

В фильме же Казакова появляется как человек, уже прошедший сложный жизненный путь (два года она провела на фронте в качестве медицинской сестры) и неопытный лишь как врач. Поэтому Казакова—Макарова так быстро осваивается в незнакомой обстановке, и у нее сразу проявляются черты уже сложившегося характера. Поэтому же совершенно иное звучание получил и ряд эпизодов. Так, например, во время первого приема посетителей Макарова показывает, что Казакова плачет не оттого, что чувствует себя беспомощной: она возмущена несправедливостью Арсеньева по отношению к ней. Актриса сумела тонко раскрыть характер своей героини в эпизодах, где показана ее профессиональная работа в качестве врача.

Вот Казакова оперирует Поспелова. По лицу Макаровой мы можем проследить все ее переживания: и преувеличенное спокойствие, в котором чувствуется подавленное волнение, и внимание к состоянию больного, и сознание своей ответственности, и страстное желание во что бы то ни стало провести операцию успешно.

В эпизоде операции в течение длительного промежутка времени перед нами только лицо Казаковой, закрытое марлевой повязкой до самых глаз. Но ее глаза, устремленные на больного, ее влажный лоб говорят выразительнее слов, и актриса полностью овладевает вниманием зрителя. Казакова всецело поглощена работой, она исключила все постороннее из круга своего внимания, и ей веришь.

Здесь Макарова являет пример подлинно творческого перевоплощения, поднимающего эпизод на большую художественную высоту.

Роль старого врача Арсеньева, которую играл Г. Белов, также трудная: в ней мало действия, конкретных поступков, особенно во второй половине картины. Созданный ранее Г. Беловым образ Мичурина в какой-то мере схож с образом Арсеньева: оба старые люди, ученые, обладающие «неуживчивым» характером и добрым благородным сердцем. Можно было опасаться, что в «Сельском враче» артист пойдет по линии наименьшего сопротивления и

повторит уже «готовое». Но Белов создал образ Арсеньева, отличающийся от образа Мичурина и внешне и внутренне.

Мичурин был так поглощен своей научной работой, что зачастую не замечал людей. Для Арсеньева предметом изучения и радости являются именно люди: он постоянно внимательно и любовно наблюдает людей, знает их психику, «видит все насквозь» и живет их интересами. Если он недружелюбно встретил Казакову, то только потому, что с особой требовательностью относится к человеку, которому он должен будет доверить заботу о людях.

Психологически верно и точно раскрывает Белов всю последовательность развития отношения старого врача к Казаковой. Первое их столкновение вызвано некоторой ее самоуверенностью. Но, убедившись в ее способностях, стойкости и большой нравственной чистоте, Арсеньев проникается к ней доверием, затем возникает и дружба. Арсеньев—Белов искренне радуется росту Казаковой, гордится ее умением руководить больницей, сочувствует ее любви к агроному. Часто одной улыбкой, движением бровей, взглядом Белов раскрывает душевное состояние Арсеньева. И поэтому даже в тех эпизодах, где, казалось бы, актер обречен на бездействие, он привлекает внимание, так как его герой остро реагирует на все происходящее: мы всегда видим его отношение к людям, их мыслям и чувствам, горестям и радостям.

* * *

Советское кино создало за последнее время ряд замечательных образов наших современников, людей разных профессий и характеров: партийных работников, колхозников, рабочих, врачей, инженеров, моряков и т. д.

Совершенствуя мастерство творческого перевоплощения, наши киноартисты показали типические черты, богатство духовного мира советского человека, величие его борьбы за построение коммунизма.

Значительна роль искусства перевоплощения и при воссоздании образов великих людей прошлого. Блестящим примером этого могут служить созданные киноактерами образы композитора Мусоргского, поэта Шевченко и других.

Творческий процесс художника никогда еще не был показан так глубоко и достоверно, с такой мощью и проникновенностью, как в фильме «Мусоргский».

Конфликт, на основе которого развивается образ великого русского композитора, построен на его борьбе за создание народных музыкальных произведений, борьбе, которая определяет весь его жизненный путь. Идейный и творческий рост композитора, его стремление отразить в своих созданиях жизнь великого русского народа, поиски новой, наиболее совершенной музыкальной формы определяют динамику этого образа. Характер Мусоргского, его переживания, мысли, настроения, эмоции были необычайно полно раскрыты в процессе его творчества, в процессе создания им музыки. Актер А. Борисов создал незабываемый образ великого композитора. На фоне гениальной музыки Мусоргского актер мастерски передает мысли и чувства своего героя, возникающие в процессе творчества. Мы видим, как жадно Мусоргский впитывает впечатления, как напряженно изучает жизнь и как горячо сочувствует угнетенному, но могучему народу. На его лице — увлечение народным кукольником, осмеивающим барина, и жалость к избитому ребенку, и душевный подъем при встрече с восставшими крестьянами. Органично слияние игры актера и звучащей с экрана музыки. Мы ощущаем огромную работу, которая происходит в сознании композитора, видим, как из разнообразных жизненных впечатлений формируются еще неясные музыкальные темы, которые он затем воплотит в своих произведениях.

Мимика актера становится особенно выразительной, когда Мусоргский вслушивается в мелодии, зарождающиеся в его душе. Мы понимаем, какие мысли и чувства обуревают композитора. И часто знакомая нам ранее музыка Мусоргского звучит теперь по-новому.

Когда на экране Мусоргский—Борисов слушает исполнение своих произведений актерами или сам исполняет их, музыка всегда раскрывает его богатый душевный мир, а его эмоции выявляют сущность исполняемых произведений.

Борисов показывает, как растет и мужает композитор, как с каждым новым произведением он поднимается на новую ступень духовного развития. Мы видим Мусоргского за роялем, неуверенно и мучительно ищущего выхода своим впечатлениям, видим Мусоргского, вдохновенно исполняющего друзьям отрывки, в которых звучит горькое народное веселье и жалоба

сиротки, Мусоргского, мудрого мастера, охваченного великим замыслом «Бориса Годунова».

Разносторонний актер, Борисов одинаково выразителен в драматических, лирических и комических эпизодах. Искренность переживания позволяет ему создать ясный, эмоциональный, глубокий по мысли образ великого композитора, обрисовать его благородство, патриотизм, показать его вдохновенный труд.

Не менее значителен образ Тараса Шевченко, созданный в одноименном фильме С. Бондарчуком.

Нужно отметить, что сложный, обаятельный образ поэта был в некоторых эпизодах сценария разработан недостаточно глубоко. Возможно, что это обусловило не всегда одинаковое исполнение роли актером. В первых частях фильма С. Бондарчук играет молодого, пылкого, мятущегося Шевченко, но именно играет, старательно выполняя поставленные перед ним задачи. Так проходят эпизоды в Петербурге, в крепостной деревне, в хоромах Барабаша.

С большой впечатляющей силой написаны в сценарии эпизоды ссылки. В них конфликт между Шевченко и реакцией, между ссыльным солдатом, лишенным человеческих прав, и царской властью достигает кульминации. Враги поэта стремятся уничтожить его морально, заставить его потерять человеческое достоинство, озлобиться. И Бондарчук с огромной силой показывает, что Шевченко принадлежал к числу тех титанов человеческого духа, которых ничто не может сломить.

В этих эпизодах актер находит нужную характерность и обретает полную творческую свободу, достигая высот подлинной трагедийности.

Гладкие поредевшие волосы, морщины, как следы горестных испытаний, усы, скрывающие линию губ, яркий зеленый солдатский мундир — таков он внешне. Внутренний мир своего героя актер передает разносторонне и проникновенно. Перед нами человек кристально чистой души, с сложившимся передовым мировоззрением, посвятивший свою жизнь борьбе с самодержавием. И мы понимаем, почему к Шевченко тянутся и мечтающий о «вольнице» Скобелев, и честный Сераковский, и внешне циничный, но в глубине души благородный капитан Косарев, и семья коменданта Ускова, и мальчик киргиз...

Бондарчук показывает огромную душевную чистоту поэта, его ясное сознание: он возвышается над своим личным горем, потому что его волнует судьба окружающих его людей, судьба народа.

Когда полупьяные офицеры вызывают Шевченко, чтобы поиздеваться над ним, Шевченко—Бондарчук выступает как судья, который видит всю низость, опустошенность этих людей, и в то же время верит в то, что в ком-нибудь из них могут проснуться человеческие чувства. И сила духа поэта, мощно прозвучавшая в его монологе, одерживает победу над этими людьми.

С той же огромной силой изображает Бондарчук душевное состояние Шевченко в эпизоде наказания шпицрутенами солдата Скобелева. И отчаянная мольба Скобелева вывести из строя Шевченко, и зловещее молчание Шевченко, угрожающе выступившего вперед, потрясают зрителя.

Драматично прощание с Сераковским, который в минуту расставания говорит Шевченко о самом главном: «Ты победил царя, тебя не сломили ни ссылки, ни ненавистная тебе солдатчина, ни запрещение заниматься тем, что составляет твою жизнь. Тебя не сломили ни болезни, ни издевательства, ни муштра...» И этот правильно понятый другом итог неравной борьбы так важен и ценен для Шевченко, что на его глазах выступают слезы...

Предельная искренность сценического переживания позволила актеру создать незабываемый образ поэта-революционера.

* * *

Имея на вооружении реалистические традиции русского театра, метод социалистического реализма, актерская школа советского кино поднялась на высокую ступень. Об этом свидетельствуют лучшие работы актеров за последние годы, глубоко раскрывающие идейную сущность произведения, показывающие высокое искусство перевоплощения. Дальнейшее овладение мастерством — необходимое условие для создания новых образов, показывающих во всей полноте духовное богатство, моральную красоту и величие героев нашего времени.

В. МАРЕЦКАЯ

Народная артистка СССР

НА КИНОФЕСТИВАЛЕ В ИНДИИ

На Международный кинофестиваль я ехала впервые. Мне было интересно не только своими глазами увидеть далекую Индию, правда, ставшую мне гораздо ближе и ощутимее после дружеской встречи с представителями индийского искусства, посетившими в конце 1951 года Советский Союз, но и почувствовать воздействие нашего искусства на зарубежного зрителя.

Я очень хотела также познакомиться с последними достижениями мировой кинематографии — ведь в программе фестиваля значились просмотры фильмов двадцати трех стран.

* * *

В Индии нас встретили очень тепло и дружески. Красив и трогателен индийский обычай приветствовать гостей венками из роз, но нас больше волновали слова, которые мы слышали повсюду, слова о том, что встреча с представителями искусства великой Советской страны — большая честь и великое счастье для индийцев.

Невозможно перечислить все организации, которые просили нас, делегацию работников советской кинематографии, выступить у них.

Во время этих встреч с представителями индийской интеллигенции мы чувствовали их живое и глубокое беспокойство за дело мира и горячее желание содействовать его победе. Именно поэтому были так горячи и искренни их приветствия, обращенные к Советскому Союзу, возглавившему эту борьбу.

Открывался фестиваль в Бомбее. Мы вошли в зал, где все зрители сидели на полу. Для гостей был разостлан ковер. Нашей делегации предоставили лучшие места.

Открытию фестиваля сопутствовал маленький инцидент.

Чермэн — председатель фестиваля — должен был по очереди представить все делегации.

Весьма деликатно он начал с заявления, что, не желая никого обижать, он полагал бы самым справедливым придерживаться алфавита, и поэтому первой он называет американскую делегацию.

Но тут неожиданно поднялся невообразимый шум, раздались протестующие голоса зрителей, кричавших, что эта страна называется, как известно, United States of America, а стало быть, по алфавиту никак не может быть представлена первой.

В протесте зала мы почувствовали отношение народа Индии к американцам.

Чермэн вынужден был уступить.

Ни одной страны, название которой начиналось бы с буквы А или Б, не нашлось, и первым пришлось назвать China— Китай, что вызвало подлинную бурю аплодисментов. Индийцы горячо приветствовали представителей мужественного 400-миллионного народа.

С тех пор во всех городах Индии, где проводился фестиваль, первой всегда представляли делегацию Китая.

После представления делегаций, которое сопровождалось ответным словом ее руководителя, нам продемонстрировали образцы чудесного, неподражаемого древнего искусства индийского танца.

В Индии танцуют главным образом женщины, изображая всех персонажей. Среди

музыкантов сидит обычно одна девушка, которая в маленький микрофон поет песню, рассказывающую содержание танца.

Обычной темой традиционного танца является любовь богов.

Танец идет под поразительно ритмичный аккомпанемент-импровизацию барабанов и других индийских инструментов.

Медленно начинает тему один барабанщик, затем вступает, словно поддакивая ему, другой, тема развивается, усиливается; каждый из музыкантов, импровизируя все ярче, все темпераментней, сменяет ритмы, и кажется, что идет какое-то своеобразное соревнование барабанов.

В танце поражает четкость каждого движения, необыкновенная выразительность и пластичность каждого жеста — говорят не только пальцы рук, но и ног.

С самого раннего детства индийские танцовщицы много и упорно работают, добиваясь предельной выразительности всего тела, ибо каждое движение — это условный знак, раскрывающий содержание, знак, понятный всем зрителям, не устающим часами следить за этим захватывающим зрелищем.

Танцевальное действие тянется по нескольку часов подряд, без антрактов, и зрители, упоенные ритмом танца, сидят тихо, как зачарованные, откинув назад голову и слегка отстукивая рукой ритм музыки.

Мы сразу подчинились обаянию этой предельной чеканности движения, пластичности и выразительности индусского танца, любовались необыкновенной красотой костюмов, пленительными сочетаниями красок, которые так тонко чувствуют в Индии.

Но если преобладание мифологических, сказочных сюжетов в древнем искусстве танца, веками накоплявшем и сохранявшем многие условности, было нам понятно и не удивляло, то уход молодого киноискусства от современной жизни Индии нас огорчил.

Таких фильмов, как «Обездоленные» или картина об ученом, о которой я расскажу ниже, еще мало.

В Мадрасе нас пригласили осмотреть студию Вохини, которую называют лучшей студией Востока.

Очень красиво расположенная и тщательно украшенная, очевидно к приезду гостей, студия действительно производила очень хорошее впечатление порядком и чистотой и в павильонах, где шли съемки, и в подсобных цехах.

Хозяин, влюбленный в свою студию, с гордостью показывал нам ее, знакомил с актерами, режиссерами, операторами, представлял их примерно так: «Старейший тигр индийской кинематографии оператор такой-то!»

Но когда кто-нибудь из нас в шутку называл его боссом, хозяин очень обижался и пояснял нам, что работает на равных началах с творческими работниками студии, получая так же, как и они, за свою работу марки.

После осмотра студии нам показали картину «Маллешвари» — «классическую любовную историю Золотого века», как ее называют. Этой картиной студия очень гордится.

«Маллешвари» начинается рассказом о детстве героев. Играют мальчик и девочка, дети бедняков.

Девочка прелестно танцует, мальчик молоточком высекает фигурку из камня, девочка ею любуется.

Они становятся старше, детская дружба переходит во влюбленность.

Возвращаясь из дальнего села с праздника, молодые люди прячутся от грозы в развалинах древнего храма. Вся под впечатлением праздника, девушка танцует, танцует с такой экспрессией, что, спрятавшийся здесь же от грозы и сперва не замеченный влюбленными незнакомец дарит ей драгоценное ожерелье.

Юноша шутя говорит девушке, что ее новый богатый поклонник, наверно, пришлет за ней «паланкин чести», как поется в песне, и доставит во дворец королевы.

Родители не позволяют молодым людям обвенчаться, так как юноша беден. Он уходит в город, чтобы заработать деньги, становится знаменитым скульптором и возвращается в деревню богатым. Он хочет жениться на девушке. Но тут его ждет предсказанное им самим горе.

Незнакомец, оказавшийся магараджей, действительно, присылает за девушкой паланкин, и она становится танцовщицей во дворце магарани — жены магараджи.

В фильме показано множество приключений юноши, проникающего во дворец в качестве скульптора. Свидание грозит влюбленным смертью, потому что девушка

Международный кинофестиваль в Индии. Советская делегация на аэродроме в Дели.

из дворца не должна даже видеть мужчину.

Влюбленные решают бежать, но побег не удается, их бросают в тюрьму и приговаривают к смерти.

Но магараджа оказывается добрым, и фильм кончается показом дома в деревне, в котором будут жить счастливые влюбленные.

Героиню фильма играет прелестная индийская актриса Банумати.

Все индийские киноактрисы отличаются красотой, и каждая, которую видишь, кажется красивей других. Обычно они очень приятно и почти всегда искренно и просто передают нежность своих героинь, их любовь.

Банумати — тоже очень красивая, с несколько широким лицом, пухлыми губами и выразительными глазами — показала в «Маллешвари» настоящую деревенскую девушку, простую и безыскусственную. Очень темпераментная, Банумати проводит все драматические сцены с необычайной горячностью и страстностью.

Подлинную правду отчаяния и безмерной скорби вкладывает актриса в сцену в тюрьме.

И было обидно, что такая хорошая актриса, никогда, вероятно, не слыхавшая даже имени Станиславского, но с помощью таланта нашедшая то, чему он учил, вынуждена растрачивать свои творческие силы на произведение, уводящее зрителя от жизни, от действительности сегодняшнего дня Индии в сказочный мир.

В картине вообще хороша операторская работа, но нас неприятно поразила плохо снятая натура.

К великому нашему удивлению, то, что мы принимали за натуру, в этом фильме (так же, как и в большинстве других индийских картин) снято в павильоне, потому что снимать на натуре... дорого и невыгодно. Поэтому в каждой киностудии, где нам пришлось побывать, первое, что бросалось в глаза, это дежурные аксессуары индийской природы — кокосовые пальмы и связки бананов, храмы и тростниковые хижины.

Цветные картины тоже еще не делаются, очевидно потому, что кому-то это невыгодно.

* * *

Видели мы и фильм «Авара», который нам рекомендовали как лучшую индийскую картину. Но она нас разочаровала: чуждое влияние Голливуда чувствуется и в игре героини, и в танцах индийских девушек, которые в фильме напоминают стандартных герлс. А ведь индийский танец столь самобытен, что его американизация выглядит просто пародийно.

Надо сказать, что индийские киноработники видят и понимают вред этого влияния, но вынуждены приспосабливаться к требованию хозяев кинофабрик.

Нам удалось посмотреть и такие фильмы, которые свидетельствуют о том, что в Индии начинают появляться произведения, показывающие не только любовь и героинь, спускающихся на землю с облаков или выходящих из призрачных садов, но и настоящую жизнь.

К таким произведениям относится фильм видного режиссера Джатирма Рой «Сосаети» (о судьбе молодого индийского ученого), сделанный в правдивой, реалистической манере и отличающийся хорошей игрой актера, исполнявшего главную роль[1].

* * *

Нам показывали на фестивале отдельные ролики из разных картин, поставленных на всем протяжении существования индийской кинематографии. Интересно было наблюдать, как изменялись сюжеты, как исчезла, например, часто встречавшаяся раньше тема «неприкасаемых». Сейчас правительством издан закон, по которому «неприкасаемые» могут пить воду из общих источников, входить в общественные здания. В повседневной действительности тема «неприкасаемых» еще полностью не исчезла, но с экрана она уже не подлежит обнародованию.

Прекрасно снятые картины, показывающие природу Индии и изумительную архитектуру дворцов и храмов, мы видели в Бомбее на студии документальных фильмов.

Забавная деталь. Рядом со студией находится дом английского радиовещания. И вот во время встречи советской делегации с работниками студии на балконе этого дома ходил солдат с ружьем, внимательно наблюдавший за нами.

* * *

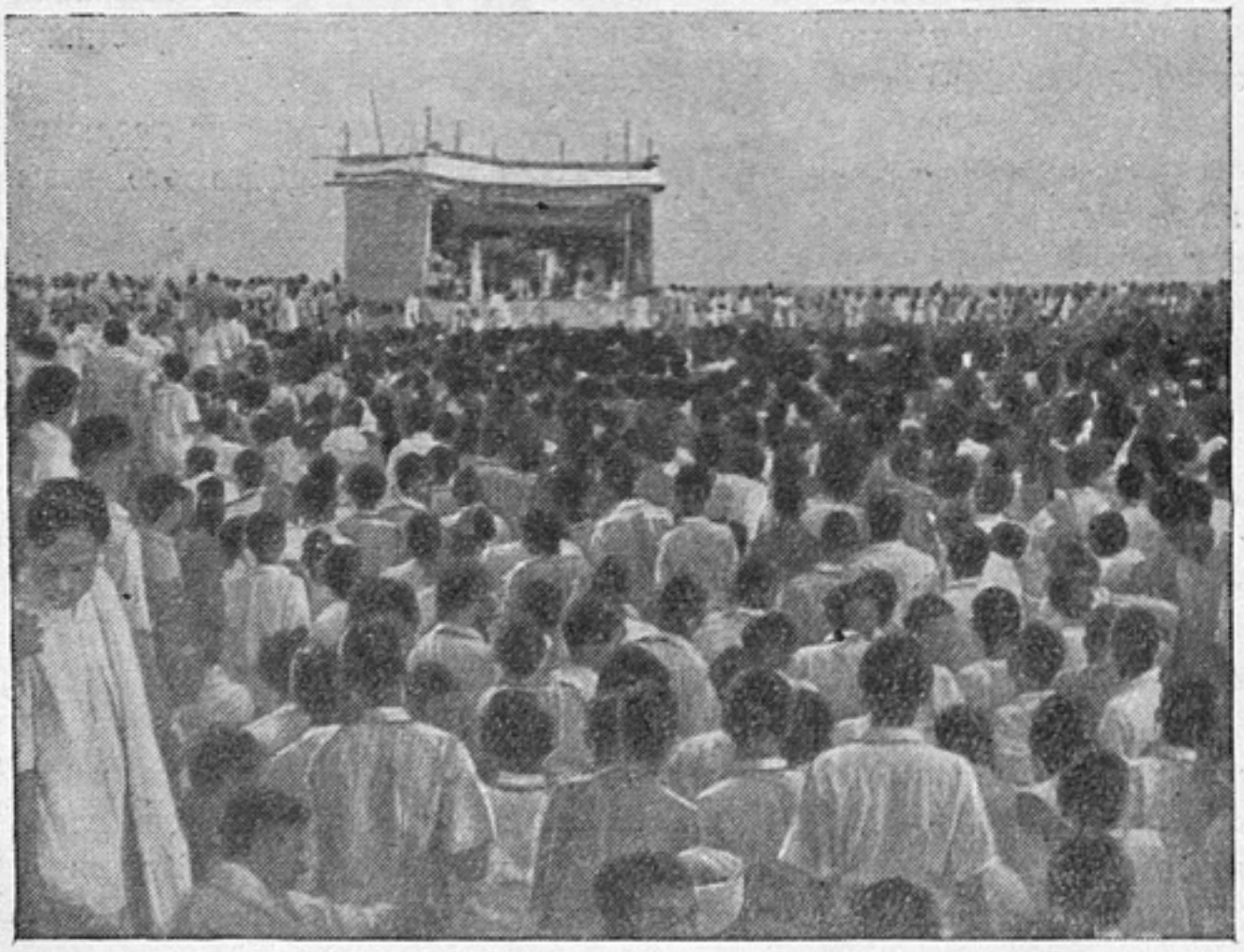
Известно, что американцы, опасаясь нового провала голливудских фильмов, как это произошло в прошлом году во Франции, добились того, что на индийском кинофестивале премии не присуждались. При этом были пущены в ход все средства самой широкой и крикливой рекламы американских фильмов.

«Гвоздем» программы фестиваля американская делегация по всей видимости решила сделать картину, поставленную Сесиль де Миллем, в свое время очень известным режиссером, одним из создателей американской кинематографии.

Картина из цирковой жизни с широко-

---

[1] Об этом фильме писал и Н. Черкасов в № 3 нашего журнала за 1951 год. *(Ред.)*



Международный кинофестиваль в Индии. На митинге в Мадрасе.

Международный кинофестиваль в Индии. Перед кинотеатром.

вещательным названием «Величайшее на земле зрелище» чрезвычайно шумно рекламировалась.

Нам было интересно посмотреть, что сделал Сесиль де Милль еще и потому, что среди привезенных нами картин был документальный фильм Л. Варламова «На арене цирка», и мы понимали, что зрители непременно будут сравнивать две картины, сделанные на однородном материале.

Мы смотрели этот фильм в Мадрасе. На юге Индии фильмы демонстрируются обычно в садах, очень красиво и со вкусом иллюминованных, среди пальм, под звездным небом. Таким образом, обстановка для «Величайшего на земле зрелища» была самая выгодная.

Картина начиналась необыкновенно пышными и кричащими титрами. Она сделана в цвете, причем и режиссер и оператор, очевидно, задались целью ослепить зрителя великолепием красок, взбудоражить его яркостью колорита, забывая, что обилие красок очень быстро утомляет.

Все в картине призвано говорить о богатстве: огромное количество герлс, служащих главным образом для демонстрации дорогостоящих хотя и очень «голых» костюмов, и выставка большого количества слонов, обезьян, всякого зверья.

Назойливое желание авторов подавить зрителя роскошью зрелища быстро начинает раздражать, а действие, которое происходит на фоне этой выставки богатства, поражает бедностью, убожеством мысли, скудостью выдумки.

Очень быстро я почувствовала безмерную усталость.

Обернувшись, я увидела позади себя много пустых мест: члены делегаций других стран уже ушли. Нам тоже очень хотелось последовать их примеру. Однако мы не хотели быть невежливыми и, мучительно борясь с усталостью, еще некоторое время смотрели картину. Но человеческому терпению положен предел: так и не досмотрев «величайшего на земле зрелища», мы незаметно покинули зал.

После этого просмотра я очень хорошо поняла значение слова деградация... Ведь эту картину делал Сесиль де Милль, когда-то видный художник!

Индийский зритель не принял этого произведения, которым так гордится сегодня американская кинематография.

Индийцы любят движение и хорошо в нем разбираются, им необычайно импонируют сила и смелость, ловкость и мужество, и поэтому таким огромным успехом пользовалось не глупое американское ревю, а наше документальное кинопроизведение «На арене цирка», в котором ярко и убедительно показано настоящее цирковое искусство, блистательные номера советских

цирковых артистов и исключительное мастерство, с которым они владеют своим телом.

«Величайшее на земле зрелище» начинается с того, что героиня в трусиках и бюстгальтере прыгает с трапеции прямо в объятия своего возлюбленного.

В зрительном зале сразу послышался ропот. Причину столь активного выражения недовольства кинозрителей мы поняли не сразу.

Дело в том, что целомудренные индийские нравы не допускают показа в искусстве любовного объятия или поцелуя. За все время нашего пребывания в Индии ни разу — ни в танцах, ни в кинокартинах, ни в театре — мы не видели целующихся женщину и мужчину.

Казалось бы, что американские картины, которые демонстрируются здесь уже много лет, должны были бы приучить индийского зрителя к голливудским непристойностям, и все же каждый такой кадр неизменно вызывает ропот возмущения.

Я вспоминаю свой разговор с индийской киноактрисой на одном из обедов в Мадрасе. Мы с ней как-то сразу почувствовали взаимную симпатию.

Я стала говорить о том, как мне нравится индийский народ, его талантливость и удивительная скромность, как меня покоряет благородство отношения индийцев к женщине.

Она радостно прервала меня: «Да, вы это чувствуете?» Ей было явно приятно, что мы понимаем ее народ, которым она гордится.

«Ведь, по нашему обычаю, — говорила актриса, — мужчина не может дотронуться до женщины, а тем более обнять или поцеловать ее на людях. Это оскорбительно для женщины. А американцы, все время кричащие о культуре, которую они будто бы несут нашему народу, приносят на деле самые грубые, а нередко и попросту грязные представления об отношениях мужчины и женщины».

Она говорила об этом с очень большой горечью, с настоящим волнением.

Видели мы и другую американскую картину — «Американец в Париже».

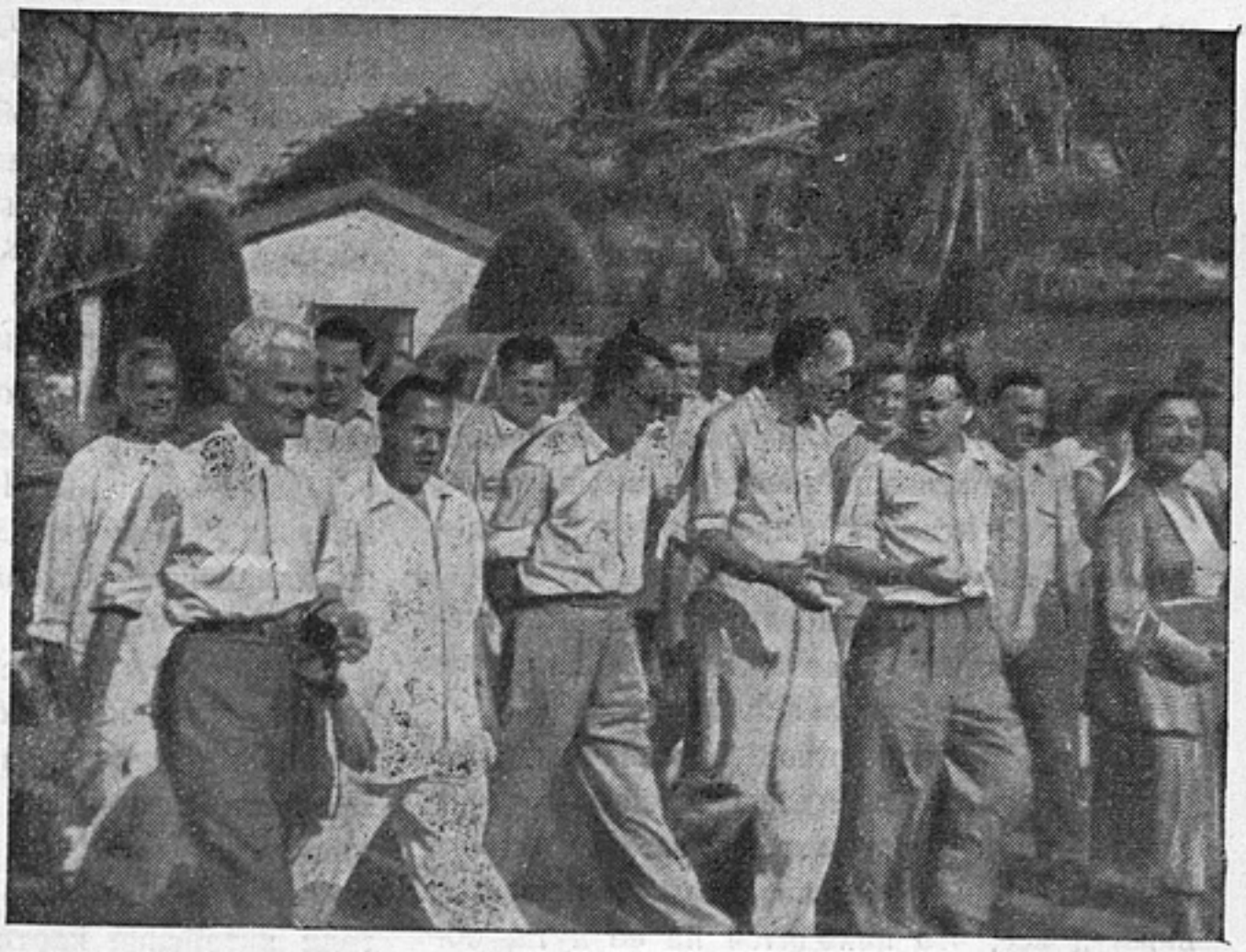
Она рассказывает о том, как бедный американский художник продает на улицах Парижа свои картины, а в него влюбляется богатая француженка.

Очевидно, такое смешение понятий и должно явить собой особую оригинальность и трогательность замысла.

Богатая француженка покровительствует бедному художнику, но он в свою очередь влюблен в продавщицу парфюмерного магазина, с которой у него происходит трогательное свидание. Во время свидания он очень долго танцует чечетку.

Герой картины—художник—работает во-

Международный кинофестиваль в Индии. Митинг в Калькутте.



Международный кинофестиваль в Индии. Советская делегация в городе Тривандрум.

обще по преимуществу не кистью, а ногами.

Эту роль исполняет популярный американский танцор Джин Келли, причем во всех анонсах крупно сообщалось о том, что в картине впервые показан танцевальный номер, который длится 17 минут. Вместе с ним эротические танцы в фильме исполняет молодая французская киноактриса Лесли Кэрон.

Таков второй фильм, которым собиралась удивить фестиваль американская киноделегация.

* * *

Английская кинематография была представлена очень бледно и невыразительно. Мы так и не могли досмотреть — так это было скучно! — английский фильм о двух бездетных стариках, об их переживаниях, совсем никого не трогавших.

Французская кинематография демонстрировала на фестивале довольно пустую и бессодержательную картину «Мечты о любви».

Некоторый интерес представляет вторая картина — «Великий патрон», рассказывающая о враче-хирурге, которого преданность науке делает совершенно слепым и глухим по отношению к окружающим его людям.

Во время какой-то новой очень сложной операции, которую он делает, больная погибает. Ее осиротевшего сына хирург берет к себе в дом.

Мальчик очень счастлив в новой семье, но ученый, которому мешает веселый и шумный ребенок, отправляет его в закрытую школу.

Мальчик едва не погибает, оказавшись жертвой несчастного случая. И вот в минуты, когда ребенок борется со смертью, профессор прозревает и убеждается в том, сколько горя принесла в семью его отрешенность от жизни.

После пышных и бессмысленных американских ревю было приятно смотреть эту картину о живых людях, в которой превосходно играют французские актеры, хотя она и менее содержательна, чем знакомые советским зрителям фильмы «Битва на рельсах» и «Адрес неизвестен».

Я вспоминаю забавный разговор с одним французом. Разбирая картины фестиваля, он выразил сожаление, что мы, советские люди, не знаем последних фильмов западной кинематографии и, в частности, французской. А когда мы заявили, что советские кинозрители видели и «Адрес неизвестен», и «Скандал в Клошмерле», изумленный француз смотрел на нас, не веря своим ушам.

Представитель итальянской делегации усиленно советовал нам посмотреть «Похитителей велосипедов» и был весьма поражен, узнав, что мы видели дублированны-

ми на русский язык почти все привезенные на фестиваль итальянские картины: и «Похитители велосипедов», и «Рим — открытый город», и «Под небом Сицилии», и «Мечты на дорогах», и «У стен Малапаги».

Новыми для нас были только фильмы «Нет мира под оливами» и «Чудо в Милане».

Мы видели также превосходный короткометражный итальянский фильм «Трагедия Этны», запечатлевший извержение вулкана. Этот документальный цветной фильм сделан необычайно темпераментно.

Сердце замирает, когда видишь, как неудержимо течет красная, пылающая, все ярче и ярче разгорающаяся лава.

Вот среди толпы людей, молящих бога остановить этот раскаленный поток, стоит священник с крестом в руках. Но стихия неумолима, и лава яростно устремляется вниз, и все, что находится на ее пути, обречено на гибель.

Надолго остается в памяти старуха, уносящая крест с дорогой ей могилы, горестные, потрясенные страхом лица детей и крестьян, бегущих со своим скарбом на плечах.

Среди короткометражных фильмов, показанных делегациями других стран, было несколько фильмов, сделанных в одной манере.

Под аккомпанемент каких-либо национальных инструментов показаны рисунки, изображающие пейзажи, различные, жанровые сценки, характерные эпизоды народной жизни.

Невольно приходит мысль: а почему, собственно, жизнь страны экран показывает в рисунках?

Не потому ли, что неинтересно, невыгодно показывать живых людей средствами документального кино?

Среди короткометражных фильмов был прелестно сделанный чехословацкий фильм «Вдохновение» — об изделиях из стекла.

Фильм начинается так: у окна сидит молодой человек и всматривается в струи дождя, бегущие по стеклу, любуется каждой расплывающейся каплей и фантазирует. Он видит, как капли, уже не дождевые, а из жидкого стекла, складываются в очаровательные фигурки — тонкие, остроумные, легкие, которые, кстати сказать, действительно замечательно изготовляются на чехословацких стекольных заводах. Дальше показана забавная шутка — страдания стеклянной фигурки влюбленного и его погоня за возлюбленной.

Прелестные цветовые сочетания, смешные движения фигурок, печальная выразительность незадачливого влюбленного — все в этом маленьком и веселом фильме сделано тонко и остроумно.

Я говорю только об этом короткометражном чехословацком фильме, потому что остальные фильмы Чехословакии, а также Венгрии и Румынии, демонстрировавшиеся на индийском фестивале, уже известны советскому зрителю.

Правдивый, реалистический показ новой жизни, которую завоевывают народы стран народной демократии, индийские зрители смотрели с особым вниманием и сочувствием.

Очень горячо встречали индийские зрители китайские картины — «Седая девушка» и документальный фильм «Великое единство народов Китая».

* * *

Хотя, как уже было сказано выше, премии на фестивале не присуждались, но зрителям и всем участникам фестиваля и без того было ясно, что самый большой успех заслуженно выпал на долю советской кинематографии.

В нашей прессе уже сообщалось об огромном успехе, которым пользовалась картина «Падение Берлина».

Ее смотрели буквально все, и кого бы мы ни спросили, понравился ли этот фильм, неизменно слышали сначала протяжное «О-о-о!», а затем по-разному выраженные восторги.

Наши фильмы демонстрировались в крупнейших кинозалах, причем билеты распродавались за несколько дней. Зрители требовали устройства дополнительных сеансов в 12 и даже в 3 часа ночи.

Когда я думаю о причинах этого поистине огромного успеха советского киноискусства в Индии, я вспоминаю свой разговор в Дели с одним депутатом парламента.

На его вопросы, нравится ли мне Индия и индийские фильмы, я ответила утвердительно.

Посмотрев на меня с легкой улыбкой, он спросил, что же мне нравится в их картинах?

Я стала говорить об их музыкальности, о танцах, об актерской игре, наконец, о

привлекательном устремлении индийских фильмов к показу чистой любви.

Тогда депутат с легкой горечью заметил: «А не находите ли вы, что в наших фильмах слишком уж много любви, а в американских — слишком много распущенности? Я хочу вам сказать, что только в ваших картинах мы увидели настоящую жизнь».

На многотысячном митинге в Мадуре знаменитый индийский киноактер Кришнан, приезжавший к нам в Советский Союз, пел песню, в которой он выражал свои впечатления от поездки.

Пользуюсь случаем сказать, что я была поражена тем, как много и с какой любовью рассказали о Советской стране эти лучшие представители индийской культуры — и старейший индийский киноактер Бхаттачария, и мадрасский кинорежиссер Субарманьян, и Кришнан, и все другие, вернувшись на родину после пребывания у нас в гостях. Во время нашего путешествия по югу Индии проводник, возившийся со слоном, вдруг сказал нам, что и здесь, в джунглях, они все знают о нас: «Нам хорошо говорил про вашу родину Субарманьян».

Народ Индии горячо и дружески принимал нас — посланцев страны, о которой они только сейчас узнают правду.

И в том, что правда о Советском Союзе становится достоянием индийского народа, огромная роль принадлежит киноискусству. Только за прошлый год советские картины просмотрело больше двух миллионов индийцев.

* * *

По просьбе прогрессивных общественных организаций мне пришлось вместе с М. Смирновой выступать во многих городах Индии перед демонстрацией фильма «Сельская учительница».

Фильм очень хорошо принимался.

Группа пенджабских киноработников рассказывала нам, что в их провинции картина шла 45 дней подряд. Это является рекордом. Американский фильм обычно идет 3—4 дня.

Кинопередвижки возили «Сельскую учительницу» по самым далеким деревням. В Индии 93 процента неграмотных, и потому рассказ об учительнице, приехавшей в далекую деревню, особенно волновал индийских крестьян.

Темы бескорыстной чистой любви к людям, подвига во имя счастья людей очень близки индийскому зрителю.

И слова выступавшей перед демонстрацией фильма М. Смирновой, говорившей о том, что она видит задачу кинодраматурга в показе примера прекрасного, который должен быть заразителен, неизменно находили горячий отклик.

Я всегда старалась запомнить несколько фраз на языке той провинции, где мне приходилось выступать. И мое «Намастэ!», что на языке хинди значит «Здравствуйте!», необычайно трогало индийцев, как знак уважения советского человека к их родному языку.

Каждая актриса легко может себе представить мое волнение, когда я в первый раз после своего выступления осталась в кинозале, чтобы узнать, как принимается наша картина таким далеким от нас зрителем.

Рядом со мной в полутемном зале сидели люди в белых костюмах и ярких цветных сари (платьях).

Я с трепетом ждала, как они встретят мою Вареньку.

И вдруг я услышала чистый нежный голосок, произнесший что-то вроде «Намастэ!»

Это сказала, здороваясь с Сережей Мартыновым, на чистом индийском языке моя героиня.

В первый момент я просто остолбенела: меня никто не предупредил о том, что она уже говорит на языке хинди.

Я вся превратилась в слух: донесет ли этот голос самое для меня дорогое в образе — трепетную чистую душу, доброе сердце сельской учительницы?

И с каждой секундой я все больше успокаивалась. Да, это была настоящая русская Варенька.

Я повсюду пыталась узнать имя моей незнакомой дублерши, чтобы послать ей свою благодарность, но мне это не удалось. И поэтому сейчас, на страницах нашего советского киножурнала, я хочу сказать: «Шукриа, то есть спасибо вам, дорогая индийская актриса, за то, что вы вторично создали сельскую учительницу на индийском экране!»

* * *

Впоследствии на примере других наших картин мы убедились в том, что искусство дубляжа в Индии развито очень высоко.

Это объясняется, вероятно, не только удивительной музыкальностью и ритмичностью индийских актеров.

Индийскому народу близки темы нашего киноискусства — тема любви и преданности родине, тема чести и дружбы, отваги и храбрости, благородства и скромности.

Индийцы часто говорили нам о том, что между нашими великими народами они видят много общего. Поэтому, говорили они, их необычайно волнуют рассказы о жизни свободных советских людей, о могущественной борьбе советского человека с природой, борьбе, в которой советский человек ставит себе на службу науку и технику и выходит победителем.

В Калькутте киноактер Бхаттачария, чудесный старик с вдохновенными и грустными глазами, говорил, что его многое поразило в Советском Союзе, но особенно потрясло то, что всюду, на всех заводах и фабриках, он видел замечательные станки с маркой СССР.

Надо сказать, что отсутствие отечественных машин — больное место индийцев.

Советский человек с трудом поверит, что за все время нашего пребывания в Индии мы не видели на полях ни одного трактора. Трудно поверить, но это мы видели своими глазами, что мраморные глыбы на стройках до сих пор пилят ручными пилками, как и тысячелетия тому назад.

* * *

Чтобы стать счастливыми, нам нужно очень много сделать, и поэтому нам нужен мир!

Эти слова мы слышали в Индии от самых разных людей, от мужчин и женщин, от членов правительства и простых людей, от представителей интеллигенции и проводника в джунглях.

«Кто дал людям право думать, что все мысли человечества должны быть направлены к самоистреблению? — со страстью восклицают защитники мира в Индии. — Люди должны думать не о гонке вооружений, а о содружестве народов, думать не о ненависти, а о любви, думать не об уничтожении человечества, а об его счастье!»

Искусство, в особенности кино с его огромной силой воздействия, должно помочь людям в их борьбе за мир, за человеческое счастье.

И когда я вспоминаю страстные призывы к миру, услышанные нами в Индии, я понимаю, что самой главной причиной огромного успеха Советского Союза на индийском кинофестивале была прежде всего идея мира, так ярко воплощенная в жизни нашего народа и так сильно звучащая в его искусстве.

Г. АВАРИН

ЭСТЕТИКА ГОЛЛИВУДА

Эстетика современного американского кино ничего общего с подлинной наукой об искусстве не имеет.

Серьезные труды по вопросам теории киноискусства, драматургии, актерского и режиссерского творчества в США отсутствуют. В рекламно-шарлатанских брошюрах на темы «Как стать кинозвездой» или «Как написать и продать сценарий», наводняющих книжный рынок, подлинно творческие проблемы либо вовсе не затрагиваются, либо ставятся и разрешаются применительно к усвоенным в Голливуде ремесленным штампам и стандартам. Киноискусство рассматривается исключительно как «бизнес», специфика кино сводится к «высоким гонорарам», вопросы жанра трактуются как вопросы «серийного производства однотипных фильмов», критерием художественного качества объявляется «кассовый успех»...

Наряду с подобными брошюрами немало издается книг, авторы которых, излагая эстетические принципы современной заатлантической культуры, открыто пропагандируют реакционную империалистическую идеологию.

Таковы книги Паркера Тайлера «Голливудские галлюцинации» (1946) и «Магия и мифы в кино» (1947), выпущенные издательством Генри Гольта (Нью-Йорк).

Паркер Тайлер — кинокритик, обслуживающий журналы «Вью», «Туморроу», «Тиатер Артс» и «Свани Ревю».

У Тайлера есть определенно реакционная политическая программа, но нет твердой и последовательной ориентации на какую-либо философскую систему.

Эклектически сочетая в своих книгах элементы фрейдизма и семантической софистики, неосхоластики и персонализма, принятых на вооружение в трумэновской Америке, Тайлер тем самым в качестве основы для своей эстетики использует тот своеобразный «единый идеалистический философский фронт», в котором блокируются сейчас реакционеры всех школок и оттенков в своей борьбе против демократии и прогресса в политике, против марксизма и материализма в философии, против реализма в искусстве.

Тайлер ставит перед собой задачи теоретически опровергнуть реализм во всех и всяческих его проявлениях, утвердить под флагом «магического реализма» («неореализма») реакционно-декадентский творческий метод, оправдать внутреннюю и внешнюю политику американского империализма в тех формах, в каких она отражена голливудскими фильмами.

Обобщая опыт голливудского «творчества» за двадцать примерно лет, Тайлер подкрепляет свои эстетические обобщения примерами, подобранными исключительно из самых реакционных, декадентских фильмов, авторы которых роются в «глубинах подсознательного», обращаются к «призрачному, ирреальному, болезненному», фальсифицируют историю, проповедуют космополитизм, оправдывают грабежи, убийства, агрессию.

Объявляя реакционно-декадентское творчество голливудских мракобесов «творческой практикой неореализма», Тайлер выступает как непримиримый и последовательный противник реализма.

Так, говоря об отличительных особенностях киноискусства, Тайлер намеренно проходит мимо подлинной специфики наиболее массового из искусств, являющегося могу-

чим средством правдивого изображения действительности.

Воинствующий идеалист, Тайлер утверждает, что правдивое реалистическое воспроизведение людей и событий не только несвойственно, но даже противопоказано кинематографу, поскольку кинематографическое изображение есть изображение «иллюзорное», то есть условное.

«Образы актеров, — вещает он, — сами по себе иллюзорны и лишены материального тела. Тем самым они возвращают зрителя к древним супернатуралистическим верованиям в духов, тайные силы, телепатию».

Таким образом, Тайлер, выворачивая на изнанку некогда изобретенную формалистами специфику кино (двухмерность, бесцветность и пр.), видит в условностях кинематографа его органическое тяготение к потустороннему миру.

Марксизм-ленинизм не отрицает свойственную художественному изображению приблизительность и условность, так же как он не отрицает историческую условность пределов приближения наших знаний к объективной, абсолютной истине.

Но одновременно марксизм-ленинизм считает безусловным существование этой истины, считает безусловным то, что мы приближаемся к ней.

«Исторически условны контуры картины, — пишет В. И. Ленин, — но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель»[1].

Условность кинематографического образа означает лишь степень приближения к реалистическому воспроизведению объективно существующей действительности и ни в какой мере не означает тяготения киноискусства к средневековому мракобесию.

Рассуждая о принципиальной «иллюзорности» человеческого образа на экране, Тайлер тем самым начисто отрицает активно познавательный характер искусства.

За словесной мишурой автора-мракобеса нетрудно обнаружить весьма определенную политическую установку, которой подчинены и голливудское производство и сам Тайлер, пытающийся подвести под него некую теоретическую базу.

Нельзя не согласиться с тем, что в известном смысле образы фильмов, которыми пользуется в качестве примеров Тайлер, не столько отражают, сколько искажают действительность. Но происходит это не от извечной склонности киноискусства к телепатии и спиритизму, а от установки авторов фильма на фальсификацию действительности.

Причиной массового появления на американских экранах призраков, духов, оживших покойников, медиумов, лунатиков, гипнотизеров являются директивы и указания идейного босса Голливуда Эрика Джонстона и «Национальной Ассоциации промышленников».

Каким же целям призваны служить эти экранные «призраки» и «духи»?

Нам кажется уместным сослаться здесь на известные слова товарища Сталина, который, разоблачая звериное, человеконенавистническое лицо империализма, сказал: «...империализм не был бы империализмом, если бы он не умел вызывать с «того света» тени мертвых для своих земных целей»[1].

Провозгласив «иллюзорность» спецификой киноискусства, Паркер Тайлер сводит процесс кинотворчества к производству «иллюзий», «снов», «галлюцинаций», «мифов».

Характеризуя голливудскую продукцию и ее создателей, Тайлер непрестанно говорит о «реализме», «реалистическом творческом методе». Однако его книги пестрят терминами «сон», «снотворчество», «духовная анестезия», «умиротворяющее влияние», «нирвана восприятия» и т. п.

Тайлер чувствует и стремится сгладить эти вопиющие противоречия и потому прячется за формулу «магического реализма».

Чтобы освободить художника от необходимости изображать действительность, Тайлер провозглашает фильм «супернатуралистическим феноменом», являющимся некоей «высшей реальностью».

Для создания такого рода феноменов необходим, с его точки зрения, особый материал, ибо действительность не может стать объектом воспроизведения и вдохновить художника-мага.

«Материальные факты человеческого существования не могут служить источником создания реальности» — утверждает Тайлер.

Отвергнув «материальные факты», Тайлер выдвигает «духовные факты», «мифы» в качестве единственно возможных источников творчества. Миф, поясняет Тайлер, это «нечто лишенное субстанции» и подробно го-

[1] В. И. Ленин, Соч., т. XIII, изд. III, стр. 111.

[1] И. В. Сталин, Соч., т. IV, стр. 99.

ворит о «странной реальности химер и их символической ценности»...

Таким образом, в качестве объекта познания и источника творчества Тайлер утверждает вымыслы, а не факты, миф а не действительность. При этом «странная реальность» вымысла противопоставлена «ирреальности материальных фактов человеческого существования»...

Следовательно, «реальность феномена», то есть фильма, создается художником независимо от реальной действительности, вопреки ей. Таковы исходные тезисы теории творчества «магического реализма».

Процесс создания кинофильма Тайлер называет «магией мифотворчества». «Кино, — пишет он, — фантастично и подобно сну; его фантастичность, сходство со сном возникает в момент написания произведения в порядке материализации подсознательного мира, определяющего человеческое поведение».

Так возникает в американском кино тенденция «изобразить неврозы и психопатологические состояния, открытые и сформулированные психоанализом», — восторгается Тайлер и в доказательство приводит множество голливудских кинофильмов, «умышленно эксплуатирующих сексуальную символику и фрейдистскую тематику».

Тайлер не ограничивается утверждением «подсознательности» творческого процесса. Художник-снотворец, художник-создатель мифов, производитель духовных наркотиков, усыпляющих, анестезирующих, расслабляющих, выступает в эстетических трактатах Тайлера, как личность необыкновенная, особая, анормальная.

«Шизофрения — одна из характернейших черт голливудского актера», — отмечает Тайлер без тени иронии, а с удовлетворением человека, нашедшего убедительное подтверждение истинности своей теории.

Актер, создающий образ, находится, по мнению Тайлера, в состоянии пифического транса. Его устами глаголет бог.

Объявив вымысел источником творчества, Тайлер закономерно пришел к утверждению потустороннего, божественного происхождения фальсификации действительности в голливудских фильмах: «неповторимое могущество киноаппарата заключается в создании иллюзии всеведения, в том, что объектив становится оком природы, оком «Всемирного наблюдателя», оком божиим».

Надо действительно стать шизофреником, чтобы уверовать и в подсознательный характер деятельности голливудских режиссеров, сценаристов и актеров, продавшихся за доллар своим непосредственным хозяевам и их политическим вдохновителям, и в божественное происхождение тех банкиров Уолл-стрита, интересам которых служат деятели Голливуда и их теоретик Тайлер.

А. А. Жданов упоминал о модных теориях, которые утверждают, будто патологическое состояние человека есть некая высшая форма и будто шизофреники и параноики в своем бреду могут доходить до таких высот духа, до которых в нормальном состоянии обычный человек никогда дойти не может[1].

Последователем такого рода модных теорий и выступает Паркер Тайлер, все ухищрения которого сводятся к тому, чтобы оправдать лживость империалистической кинопропаганды.

Основная цель «политической информации» средствами кино — всестороннее оболванивание рядовых кинозрителей.

Неудивительно, что теория восприятия кинофильма в изложении Тайлера и подобных ему «теоретиков» превращается в тщательно зашифрованную и фальсифицированную теорию оболванивания. Хотя термин «оболванивание» наиболее точно передает смысл процесса, действительно происходящего во время демонстрации американских фильмов, он заменяется другими, более наукообразными терминами, вроде «погружение в транс», «терапия социальных неврозов» и т. п.

Паркер Тайлер объявляет кинотеатр «психоаналитической клиникой», исцеляющей зрителя-пациента от всяческих социальных неврозов (под которыми, в соответствии с учением Фрейда, подразумеваются различные проявления общественно-политической жизни).

Просматривая американский фильм, зритель должен убеждаться в том, что любое участие в общественно-политической жизни страны — роковое заблуждение, результат нервного заболевания.

В качестве положительной программы «психоаналитическая клиника» пробуждает в зрителе примитивные животные инстинкты: «Исцеленный пациент, — пишет Тай-

---

[1] А. А. Жданов, Выступление на совещании советских композиторов, музыкантов, критиков при ЦК ВКП(б).

лер, — возвращается домой к нормальной и счастливой сексуальной жизни».

Процесс «оболванивания» не ограничивается излечением зрителя от социального невроза: зрителя всячески запугивают, искусственно прививая ему ощущение беспокойства, неуверенности, страха.

Десятки и сотни так называемых «черных» фильмов, выпущенных Голливудом, построены на приключениях зловещих монстров, оборотней, врачей-маниаков, злобных выродков, вампиров, воскресших покойников и доводят зрителей до холодного пота, конвульсий и истерики.

Теоретическое обоснование пропаганды страха Тайлер начинает с ханжеского рассуждения о том, будто «страшные фильмы» никого испугать не могут, потому что «мы не верим в реальность всех этих ужасов... мы глубочайшие скептики».

Такого рода «теоретические» рассуждения противоречат реальной практике. Взять хотя бы многочисленные рекламные статьи в «Моушн Пикчур Геральд», «Шоумен'с Трейд Ревю», «Голливуд Рипортер» и другие, где подробно восхваляются «леденящие душу эффекты», «состояние столбняка у зрителя», «явления нервного шока», а также для доказательства публикуются длинные списки вещей, забытых в кинотеатрах перепуганными и доведенными до истерик и обмороков представителями славной плеяды «глубочайших скептиков»... Итак, в теории — никто ничего не боится, а на практике — все перепуганы насмерть.

В мнимом разрешении этого противоречия Тайлеру помогает им же изобретенная «иллюзорность» экрана.

Впечатления зрителя от просмотра «иллюзорных» образов «черных» фильмов Голливуда — это «иллюзорный» испуг с точки зрения Тайлера, это испуг особого рода — специфически «эстетическое потрясение», которое «доставляет удовольствие» и является одним из любимейших развлечений рядового американца. «Многие, не исключая детей», желают быть потрясенными (до обморока включительно).

Тайлер намеренно подчеркивает «эстетический», наивно развлекательный характер запугивания и пропаганды страха, умалчивая о политических целях и политическом эффекте этих массовых мероприятий американского империализма.

Оправдывая устрашающие и запугивающие кинобоевики (для которых рекламная пресса выработала специальные названия — «шоккер», «стоппер», «криллер»), Тайлер присоединяется к многоголосому хору атомщиков Пентагона и философов-реакционеров, черпающих свое вдохновение из того же источника.

«Драчливость и страх являются врожденными элементами человеческой природы» — заявил философ Джон Дьюи.

«Мы должны вернуть себе наше ощущение распространенности зла, неуверенности и страха» — вторит ему газетно-журнальный босс Генри Люс (в его журналах, кстати, сотрудничает Паркер Тайлер).

Джон Дьюи, Генри Люс, Паркер Тайлер и им подобные не прочь превратить подавляющее большинство населения США в оболваненное, запуганное и покорное стадо.

В книге «Магия и миф в кино» рядовой кинозритель изображен в виде пассивного потребителя продуктов голливудского сотворчества.

Согласно заверениям Тайлера кинотеатр «точно соответствует примитивнейшим запросам аудитории: зрительный зал затемнен, все действие сосредоточено на экране, вся вселенная вращается вокруг зрителя, только он один остается неподвижным».

В темноте зрительного зала у зрителя возникает, по словам Тайлера, «состояние, близкое ко сну», которое автор и предлагает назвать «сном с открытыми глазами». «Спящий с открытыми глазами» легче воспринимает «магию экрана», «вещи перестают быть и начинают казаться».

Интересно отметить, что эти рассуждения «теоретика» Тайлера текстуально совпадают с отдельными фразами «Киноэнциклики» папы Пия XI, от 29 июня 1935 года.

Теория «сна с открытыми глазами» дополняет наглые, циничные рассуждения Тайлера о «психоаналитическом методе исцеления социальных неврозов» и «эстетическом эквиваленте животного страха».

Эрику Джонстону и его хозяевам весьма желательно «хлороформировать» общественное мнение США и маршаллизированных стран, погрузить его в состояние сна, вытравить из сознания народов живой интерес к важнейшим политическим проблемам современности, развязать низменные инстинкты, любыми средствами отвлечь от стремления к миру, демократии, прогрессу.

Фельетон

Ю. КЛЕМАНОВ

БИЗНЕС МИСС МЭРИЛЕН

В одном из американских лагерей для солдат-новобранцев, отправляющихся в Корею, недавно был совершен «выдающийся подвиг».

Героем, однако, явился не кто-нибудь из мужей ратных.

«Подвиг» совершила героиня экрана — женщина, никогда не носившая оружия (кроме, разве, пары строенных парабеллумов, без которых вообще голливудской героине неудобно появляться на экране). Воодушевленная «патриотическими» чувствами, она положила на алтарь отечества самое дорогое, чем располагала. По крайней мере, по мнению голливудских продюсеров...

Известная «кинозвезда» Голливуда мисс Мэрилен была до сих пор обязана своими успехами в искусстве... красивой форме своих губ. Именно ее губы, с помадой и без оной, снискали мисс Мэрилен славу одной из самых модных «вамп» на Бродвее и проложили ей путь в самые фешенебельные студии Голливуда. Более того, нью-йоркский телецентр пригласил прекрасногубую мисс для ведения наиболее ответственных телевизионных передач; он отказался от ее услуг лишь тогда, когда удалось законтрактовать другую, еще более известную жрицу искусства, Виргинию Дегнор, обладающую, по свидетельствам очевидцев, самым красивым в Америке бюстом.

Во всяком случае утверждают, что губы мисс Мэрилен застрахованы на сумму в 50 000 долларов.

И вот эти-то дорогостоящие и высоко доходные уста героическая служительница кино и теле-муз беззаветно принесла в жертву Пентагону. Она совершила это для того, чтобы по мере сил своих способствовать успеху американских войск в Корее. О нет, дело не ограничивается тем, что мисс Мэрилен систематически снимается в поджигательских, антисоветских фильмах.

Проявив творческую инициативу, эта яркая представительница современного американского искусства обязалась... лично поцеловать 10 000 отправляющихся в Корею американских солдат! Как сообщил журнал «Лайф», сие понадобилось для «повышения их боевого духа». С этой целью мисс Мэрилен вооружилась специальным измерительным аппаратом—чтобы не сбиться со счета!—и отправилась в один из армейских лагерей Южной Калифорнии.

Какая шумиха поднялась на страницах падкой на сенсации американской прессы!

Журнал «Лайф» посвятил истово целующейся «патриотке» семь страниц и опубликовал множество фотографий, на которых она изображена с изящным «поцелуемером» в руках, фиксирующим каждое лобызание, «повышающее боевой дух».

Газета «Лос Анжелос Таймс», освещая ход «поцелуйной» кампании, с тревогой отмечала, что уже после 733-ей операции «губы самоотверженной девушки сильно вспухли».

Не было недостатка и в других сенсационных сообщениях, внушавших беспокойство за успешные результаты столь ответственного мероприятия.

Но героическая мисс Мэрилен выстояла! Оставшиеся 9267 поцелуев пришлось, правда, растянуть на довольно большой срок, но, судя по последним сообщениям, главные трудности массового чмокания остались, наконец, позади.

Единственное, что может несколько омрачить стойкой «кинозвезде» радость творчества, это сообщения газет о том, что американские новобранцы тем не менее не желают ехать в Корею. В конце января газета «Кроникл», например, сообщила о том, что в одном из калифорнийских лагерей (уж не в том ли, где орудовала

Так «Лайф» рекламирует «патриотический подвиг» голливудской актрисы, которая обязалась перецеловать 10 000 солдат, отправляющихся в Корею. На снимке — мисс Мэрилен, отмеряющая специальным счетчиком выполнение своих обязательств.

Американские новобранцы нуждаются в особых мерах поднятия боевого духа.

мисс Мэрилен?) солдаты умышленно навлекают на себя разными способами арест и заключение в тюрьму, исходя, видимо, из принципа: лучше быть арестантом в Калифорнии, чем покойником в Корее.

Нацеловавшись с «кинозвездой» и смачно сплюнув, воодушевленные солдаты отправляются на поиски более продуктивного времяпрепровождения. Кто поджигает дом, а кто бьет стекла вблизи полицейского участка; кто угоняет машину, а кто попросту дает «леща» встретившемуся сенатору... Все средства хороши, лишь бы не ехать в Корею.

Впрочем, если уж говорить по правде, то мисс Мэрилен все это не очень беспокоит. Ведь трудная «работа» в солдатском лагере была проделана этой «патриоткой» по долгосрочному контракту с «кинофирмой «XX век Фокс».

Более того, «работа» эта имела не только, так сказать, прикладное, военно-политическое, но и принципиальное, теоретическое значение. Как сообщал недавно журнал «Голливуд Ньюс», статистики подсчитали, что с начала изобретения кинематографа в США было заснято свыше 900 000 поцелуев, но в последние годы число таких «наиболее привлекательных для публики моментов» резко снизилось; они вытеснены различными приемами, рассчитанными, как выражается журнал, на «более острые эмоциональные раздражения». «Голливуд Ньюс» проронил даже крупную крокодилову слезу по сему поводу: он-де усматривает в этом утрату... черт гуманности, «органически присущих» американскому кино.

Таким образом, 10 000 поцелуев мисс Мэрилен как бы вновь возвращают Голливуд на протоптанную стезю оболванивания масс с помощью извечного, проверенного 900 000 раз, «гуманного» средства.

И в скором времени, вероятно, плоды поцелуйного бизнеса мисс Мэрилен появятся на экранах Бродвея в виде новой киностряпни, которую будут рекламировать примерно так:

«В главной роли—девушка, облобызавшая 10 000 мужчин!!!»

Внушительная цифра! Был когда-то фильм «100 мужчин и одна девушка». А ведь теперь — десять тысяч!..

Да, быстро все же прогрессирует американское киноискусство...

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 04043. Сдано в производство 27/III—52 г. Подписано к печати 10/V—52 г. Формат бумаги 70 × 108 1/16. Зак. 672. Тираж 12 700 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 11,54.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40 29 МАЯ 1952

6017

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.